Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRATESCU

Coperta:

În absolutul geometriei: EPIDAUR
Foto: CRISTINA HĂULICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Secolul 20 — Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Redactor-șef, DAN HĂULICĂ

221
6 • 1979

SUMAR

DIRECTIVE FUNDAMENTALE

Din RAPORTUL COMITETULUI CENTRAL

cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XI-lea și Congresul al XII-lea și sarcinile de viitor ale Partidului, prezentat de **tovarășul**

NICOLAE CEAUȘESCU

Legământ reînnoit — Telegrama *Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România*

Secolul 20 : Perspective

Scanned with OKEN Scanner

ACȚIUNE ȘI POEZIE

ÎN ORIZONTUL HELLADEI

CONSTANTIN TSATSOS — GHEORGHIOS SEFERIS: *Un dialog despre poezie*, în românește, cu o prezentare de Lia Brad • 3
IOANNA TSATSOS: *Poeme*, din «Ciclul Orologiului», în românește de Ion Brad • 13
IOANNA TSATSOS: *Fratele meu Gheorghios Seferis* — în românește de Polixenia Karambi • 23
GHEORGHIOS SEFERIS: *Șase nopți pe Acropole*, roman, fragmente, în românește de Victor Ivanovici • 50
GHEORGHIOS SEFERIS: *Un poem despre Stratis Corăbierul* (Jurnal de bord II — 1944), în românește de Victor Ivanovici
VICTOR IVANOVICI: *Seferis prozatorul — intertextualitate și scenariu mitic* • 77

ÎN ORIZONTUL HELLADEI, un itinerar fotografic de CRISTINA HĂULICĂ

VITALITATEA „TRAGEDIEI ANTICE"

Electra — *Medeea* — *Troienele* — în regia lui ANDREI ȘERBAN

Teatru și comunicare: texte de ANDREI ȘERBAN, EUGÈNE IONESCO, CLIVE BARNES, ROBERT KANTERS, GUY DEMUR, JACQUES FRANCK, MEL GUSSOW (*Electra sau reanimarea sunetului; Dimensiunea mitică a realității; Un eveniment; „Sărbătorile" lui Andrei Șerban; Perfecțiunea*)

•

GABRIEL LIICEANU: *Theorie des Tragischen als Peratologie*, în limba germană de Thomas Kleininger • 90
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Geometria unei pasiuni* • 98
SORIN VIERU: *Tragicul și înfruntarea limitei* • 102

RĂZVAN THEODORESCU: O celebrare a duratei eroice. Picturi de MARIN GHERASIM

Scanned with OKEN Scanner

O BIBLIOTECĂ A CAPODOPERELOR

ROBERT ANDRÉ: « . . . ce este, *în fapt, o capodoperă?* », eseu, în românește de Lida Igirosianu • 109
OV. S. CROHMĂLNICEANU: *O experiență plină de învățături* • 113

CRONICA TRADUCERILOR

CHAUCER: « Troilus și Cresida » în tălmăcirea lui DAN DUȚESCU (de Alina Clej); CREANGĂ în limba engleză, tălmăcit de ANA CARTIANU și R. C. JOHNSTON (de Ioan Aurel Preda) • 117

LA SURSELE UNEI EXPERIENȚE LITERARE INSOLITE

GELU IONESCU: *La première jeunesse d'Eugène Ionesco* • 126

CARNET

În dialog cu literaturile lumii—revista chineză SHIJIE WENXUE (de Alexandrina Andru); *Doi artiști remarcabili* (Un articol din ziarul Daily Telegraph); *Praemium Erasmianum* (de Radu Valter) 139

Scanned with OKEN Scanner

PERSPECTIVE

Pe filele de calendar ale anului 1979 rămîn încrustate, complementar, două momente de durabilă rezonanță politică: cea de-a 35-a aniversare a revoluției de eliberare națională și socială, deschizătoare de viață nouă în patria noastră, și al XII-lea Congres al partidului, hărăzit să facă sinteza drumului parcurs și să traseze jaloanele înaintării armonioase pe mai departe pentru traducerea fermă în practică a Programului de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate și trecere către comunism.

Anii acumulați de la Eliberare, însuflețiți de împlinirea idealurilor de libertate și justiție socială, pentru care au luptat și s-au jertfit generațiile trecutului, au demonstrat resursele excepționale de mobilizare și dăruire ale poporului suveran în țara sa, stăpîn pe bogățiile naționale, făuritor conștient al propriului destin. Bogata experiență acumulată în construcția economică, în organizarea corespunzătoare a celorlalte activități printr-o aplicare creatoare, la condițiile noastre specifice, a teoriei revoluționare marxiste, se află la temelia ambițioaselor perspective circumscrise în planurile elaborate sub conducerea partidului care își confirmă neabătut capacitatea de a îndruma științific, riguros și organic, procesul amplu al ridicării României pe trepte superioare de civilizație și cultură. Pe lîngă liniile directoare ale viitorului cincinal 1981—1985, au fost trasate Programul-Directivă de cercetare științifică, dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic în perioada 1981—1990 și direcțiile principale pînă în anul 2000, Programul-Directivă de cercetare și dezvoltare în domeniul energiei pe perioada 1981—1985 și orientările principale pînă în anul 2000, Programul-Directivă de creștere a nivelului de trai în perioada 1981—1985 și de ridicare continuă a calității vieții; în fine, Progra-

Scanned with OKEN Scanner

mul-Directivă de dezvoltare economico-socială a României în profil teritorial în perioada 1981—1985.

Sînt prevederi capabile să emoționeze și să stimuleze gîndirea fiecăruia, chiar în condițiile existenței noastre de multă vreme obișnuită a se desfășura între parametrii unei economii planificate. Un prim efect, salutar, de întrevăzut, va fi tocmai înlăturarea blazării, apatiei, auto-mulțumirii. Avînd prefigurate de pe acum țintele de atins, altitudinea vizată, precum și mijloacele ce se cer puse în mișcare, unele — deocamdată — doar sub formă de virtualități, ne simțim, implicit, mai angajați cu toate forțele noastre să participăm la înfăptuirea obiectivelor anticipate și necesare, să punem la contribuție întreaga pricepere, inițiativa și responsabilitatea proprie. Evident, entuziasmul singur nu ajunge. Decisive vor fi nivelul calificării profesionale în toate ramurile, precum și gradul de înțelegere și asumare conștientă a răspunderilor, într-o fuziune suplă a ideii cu acțiunea. Se asigură, astfel, un teren fertil pentru promovarea personalității umane și desăvîrșirea ei în cadrul unei competiții practice și intelectuale, apte să ducă la îmbogățirea continuă și șlefuirea stilului de viață (corolar al ridicării nivelului de trai și justificare supremă a tuturor eforturilor materiale), la o afirmare majoră a potențialului spiritual românesc. Căci, dincolo de cifrele aride și referințele strict productive, pulsează în toate aceste Programe-Directivă un vizionarism robust, de natură nu numai să stimuleze fantazia creatoare dar să-i și asigure, în același timp, substanța nutritivă originală, zborul de anvergură spre zonele de cît mai largă difuziune universală.

Secolul 20

Scanned with OKEN Scanner

DIRECTIVE FUNDAMENTALE

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE CEAUȘESCU

. . . Congresul al XII-lea al partidului este chemat să stabilească obiectivul fundamental și liniile directoare ale dezvoltării economico-sociale a țării în perioada 1981—1985, în vederea înfăptuirii neabătute a Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. În acest scop, Congresul va dezbate și adopta directivele pentru noul cincinal, precum și programele-directivă cu privire la cercetarea științifică și progresul tehnic, asigurarea resurselor energetice, dezvoltarea economico-socială în profil teritorial, creșterea nivelului de trai și ridicarea calității vieții întregului popor.

Obiectivul fundamental al viitorului plan cincinal îl constituie continuarea, pe o treaptă superioară, a îndeplinirii Programului partidului, creșterea în ritm susținut a economiei naționale, afirmarea cu putere a revoluției tehnico-științifice în toate domeniile, trecerea la o nouă calitate a întregii activități economico-sociale. Pe această bază se asigură consolidarea și mai puternică a modului de producție socialist, ridicarea gradului

Scanned with OKEN Scanner

de civilizație a întregului popor, întărirea forței materiale și spirituale a țării, a independenței și suveranității României socialiste. **(Aplauze puternice).**

.....

În cincinalul viitor, un rol tot mai important revine științei — factor determinant al dezvoltării societății. Orientarea de bază a programului-directivă o constituie afirmarea revoluției tehnico-științifice în toate domeniile de activitate, creșterea rolului științei în modernizarea economiei naționale, a întregii vieți sociale, în conducerea societății, legarea tot mai strînsă a cercetării de producție, accentuarea contribuției creației științifice românești la progresul multilateral și dinamic al țării noastre, la îmbogățirea tezaurului cunoașterii universale, astfel încît deceniul următor să devină cu adevărat deceniul științei, tehnicii, calității și eficienței. **(Aplauze puternice, prelungite).**

În industrie, cercetarea trebuie să asigure dezvoltarea mai rapidă a bazei proprii de materii prime și energie, valorificarea complexă a rezervelor interne de substanțe minerale, utilizarea intensă a noilor surse de energie, asimilarea de noi produse cu caracteristici superioare, generalizarea mecanizării, automatizării și cibernetizării producției, introducerea de noi tehnologii avansate în toate ramurile producției, care să permită reducerea mai accentuată a consumurilor materiale și energetice, recuperarea și refolosirea materiilor prime și materialelor.

Cercetarea agricolă, biologia modernă, ingineria genetică și bioenergetica trebuie să acționeze mai ferm pentru crearea de noi soiuri și hibrizi cu un înalt potențial productiv, îmbunătățirea raselor de animale și promovarea celor mai eficiente tehnologii de producție în agricultură. Trebuie extinse noile principii de genetică și bioinginerie pentru obținerea unor specii forestiere care să producă mari cantități de masă lemnoasă și biomasă.

Cercetarea românească trebuie să-și aducă o contribuție sporită la aprofundarea cunoașterii legilor naturii și ale societății, pe baza concepției materialist-dialectice și istorice, la investigarea structurii interne a materiei, a legilor ei de mișcare și transformare, a caracteristicilor biologice ale plantelor și animalelor. Se impune, de asemenea, o angajare mai activă a cercetării în studierea proceselor care au loc în univers, în vederea identificării modalităților de valorificare în practică, în folosul întregii umanități, a resurselor infinite ale acestuia. Știința românească trebuie să participe activ la cunoașterea și valorificarea potențialului geologic și biologic al Mării Negre și al oceanului mondial. O atenție deosebită trebuie acordată dezvoltării cercetărilor în domeniile matema-

Scanned with OKEN Scanner

ticii, fizicii, chimiei, biologiei, care exercită un rol esențial în progresul general al științei și tehnicii contemporane.

Sarcini importante revin cercetării științifice în analiza proceselor economice și sociale, inclusiv a celor care se manifestă pe plan mondial, în elaborarea celor mai eficiente soluții de modernizare a economiei naționale, de perfecționare a relațiilor de producție, a organizării societății corespunzător condițiilor istorice și necesităților progresului României.

Este necesar să se acționeze mai ferm pentru legarea cercetării cu învățământul și producția și întărirea conlucrării oamenilor de știință cu masele largi ale celor ce muncesc — făuritorii bunurilor materiale.

Trebuie să acordăm întreaga atenție dezvoltării cercetării de perspectivă, a cercetării fundamentale pentru a asigura condițiile progresului multilateral al științei și al societății noastre.

Dispunem de o bază materială corespunzătoare, de o puternică rețea de unități și de oameni de știință de o valoare deosebită, avem deci toate condițiile ca marile probleme ce se pun în fața științei să poată fi rezolvate cu deplin succes. Îmi exprim convingerea că oamenii de știință, conlucrînd strîns cu eroica noastră clasă muncitoare, cu toți cei ce muncesc, vor îmbogăți continuu patrimoniul științei și tehnicii românești, sporindu-și contribuția la progresul României socialiste, la știința universală. **(Aplauze puternice).**

. . . . . .

În perioada dintre cele două congrese, Comitetul Central, întregul partid au desfășurat o intensă activitate ideologică și politico-educativă pentru formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, pentru afirmarea hotărîtă în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Astfel, s-a lărgit și s-a organizat mai bine învățământul de partid, precum și învățământul politic de masă, la care iau parte peste 6.200.000 membri de partid, ai organizațiilor sindicale, de tineret și femei, alte categorii de oameni ai muncii. A fost amplificată, de asemenea, dezbaterea problemelor ideologice și politice, editarea cărții social-politice. O activitate susținută au desfășurat presa și radioteleviziunea, celelalte mijloace de informare în masă. S-a intensificat munca politică desfășurată de organele și organizațiile de partid, de organizațiile de masă și obștești.

O importanță deosebită a avut Congresul educației politice și al culturii socialiste, care a adoptat un amplu program de măsuri pentru impulsionarea activității de educație politică a maselor. Merită, de asemenea, să subliniem rolul important pe care îl are Festivalul național « Cîntarea României » în impulsionarea activității educative, în făurirea culturii noi, în întreaga viață spirituală a societății. Festivalul a pus cu putere

Scanned with OKEN Scanner

în evidență geniul creator al poporului nostru, care întotdeauna a fost adevăratul purtător al celor mai înalte năzuințe sociale și spirituale, creatorul culturii înaintate, făuritorul civilizației materiale și spirituale în România. **(Aplauze puternice).** Este ilustrativ faptul că la ultima etapă a festivalului au participat peste 120.000 de formații cultural-artistice și aproape două milioane și jumătate de artiști și creatori — dovadă elocventă a condițiilor create de societatea noastră pentru manifestarea largă a maselor în viața spirituală a țării.

Putem deci afirma că și în acest domeniu avem o serie de rezultate pozitive. Acestea se reflectă în primul rînd în ridicarea conștiinței oamenilor muncii, în felul în care comuniștii, activul de partid își îndeplinesc îndatoririle, în avîntul și spiritul de abnegație cu care oamenii muncii — români, maghiari, germani și de alte naționalități — înfăptuiesc politica internă și externă a partidului și statului. Putem spune cu mîndrie că în România socialistă se ridică un om nou, profund devotat idealurilor socialismului și comunismului, înarmat cu noile cuceriri ale cunoașterii, cu ideologia revoluționară, științifică a partidului nostru! **(Aplauze puternice, prelungite).**

Subliniind realizările obținute, nu putem trece cu vederea lipsurile și deficiențele existente în propaganda de partid, în munca ideologică, politică și culturală. Încă nu în suficientă măsură această activitate este legată de înfăptuirea în practică a planurilor de dezvoltare economico-socială, de realitățile concrete din fiecare localitate și unitate socialistă. Învățămîntul de partid nu asigură în suficientă măsură înarmarea comuniștilor, a cadrelor cu principiile de bază ale ideologiei științifice a partidului nostru, nu îi ajută, în mod corespunzător, să aplice aceste principii în activitatea concretă din domeniul în care lucrează. În munca de propagandă se mai manifestă destule tendințe de formalism și superficialitate care diminuează rolul și eficiența acesteia în mobilizarea și educarea maselor. De asemenea, presa, radioteleviziunea nu redau încă în toată amploarea ei realitatea concretă a vieții economice, sociale, politice și culturale din societatea noastră, marile transformări revoluționare ce se petrec în România. Lipsuri serioase se manifestă, de asemenea, în domeniul științelor sociale, în aprofundarea gîndirii social-politice originale a partidului nostru. În general, se poate spune că se menține încă o evidentă rămînere în urmă a activității ideologice și politico-educative față de dezvoltarea generală a societății. De aceea, sarcina centrală a partidului pentru perioada următoare este ridicarea întregii propagande la nivelul marilor realizări obținute în opera de construcție socialistă, transformarea într-o măsură și mai mare a ideologiei noastre

Scanned with OKEN Scanner

revoluționare, a muncii educative într-o puternică forță de mobilizare și dinamizare a energiilor creatoare ale întregului nostru popor.

Partidul nostru, organele și organizațiile sale dispun de capacitatea de a înlătura neajunsurile existente, de a îmbunătăți activitatea politico-ideologică, corespunzător sarcinilor etapei actuale a dezvoltării societății. Trebuie realizată o nouă calitate în organizarea și conducerea muncii politico-educative, în pregătirea ideologică a comuniștilor, a maselor populare, în explicarea și înțelegerea tendințelor și sensului dezvoltării economico-sociale, a profundelor transformări revoluționare care au loc în țara noastră și în întreaga lume.

Este necesar să pornim permanent de la faptul că întreaga dezvoltare a lumii este rezultatul evoluției dialectice neîntrerupte a naturii și universului, precum și rezultatul muncii omului, al lărgirii orizontului său de cunoaștere. Prin muncă și gîndire, omul s-a format pe sine și s-a autoperfecționat mereu, transformînd totodată natura și societatea. Conform acestei viziuni revoluționare, realității însăși, nu există fenomene ce nu pot fi cunoscute, ci numai care nu au fost încă cunoscute, dar pot și vor fi cunoscute prin munca și gîndirea omului, aceasta asigurînd totodată transformarea înnoitoare a naturii și societății, progresul și dezvoltarea civilizației umane. **(Aplauze puternice).**

O cerință obiectivă a înaintării spre comunism este aprofundarea teoretică a problemelor dezvoltării orînduirii noastre, prefigurarea evoluției în perspectivă a societății socialiste. În acest scop, se impune o preocupare mult mai mare pentru studierea temeinică a schimbărilor ce au loc în domeniul forțelor de producție și al relațiilor sociale, în fizionomia și structura claselor sociale, în raporturile dintre ele, în viața statului. Trebuie, de asemenea, să se aprofundeze mai mult în lucrări teoretice fenomenele care au loc în lume, contradicțiile internaționale și modificările în raportul de forțe pe plan mondial. La baza întregii activități ideologice trebuie să stea materialismul dialectic și istoric, socialismul științific, Programul partidului — Carta noastră fundamentală ideologică, teoretică și politică, expresia marxism-leninismului creator în România. **(Aplauze puternice).** Să facem ca teoria noastră revoluționară să constituie flacăra vie ce luminează permanent activitatea partidului, a comuniștilor, a întregului popor în uriașa operă de edificare a societății comuniste. **(Aplauze și urale puternice; se scandează «Ceaușescu — P.C.R.!»).**

Propaganda, învățămîntul de partid, munca politico-educativă trebuie să acționeze perseverent pentru ridicarea conștiinței socialiste și creșterea combativității și răspunderii revoluționare a membrilor partidului, a

Scanned with OKEN Scanner

maselor largi ale celor ce muncesc. Un obiectiv de cea mai mare importanță al propagandei noastre este dezvoltarea spiritului patriotic al oamenilor muncii, a devotamentului față de partid, față de patrie, față de cauza socialismului, a hotărîrii lor de a-și pune întreaga energie și forță creatoare în slujba înfloririi continue a României socialiste. În acest scop, este necesar să fie puse mai puternic în evidență realitățile noi ale societății noastre, grandioasele succese obținute într-un timp istoric atît de scurt în transformarea revoluționară a țării, în schimbarea întregului mod de viață al poporului nostru. Trebuie înfățișată în adevărata ei lumină justețea politicii partidului nostru, umanismul nou, revoluționar al orînduirii pe care o edificăm, în centrul căreia se află omul, demnitatea, bunăstarea și fericirea lui. Propaganda noastră trebuie să manifeste mult mai multă combativitate față de activitatea de ponegrire a României socialiste desfășurată de cercurile reacționare de peste hotare. Trebuie să se dea o ripostă hotărîtă celor ce neagă victoriile istorice obținute de poporul nostru, progresul României — realități evidente pentru toată lumea — celor ce pun sub semnul întrebării însăși esența socialismului. În general trebuie combătute mai susținut încercările forțelor reacționare de a pune la îndoială capacitatea orînduirii socialiste — dovedită în practică — de a soluționa marile probleme ale dezvoltării sociale în epoca noastră, îndemnul la întoarcerea spre epoci și orînduiri perimate, condamnate de istorie.

Se impune, de asemenea, să sporească combativitatea propagandei, a tuturor mijloacelor politico-educative împotriva mentalităților și concepțiilor înapoiate ce se mai manifestă în societatea noastră, a tendințelor de parazitism social și căpătuială, a oricăror influențe ideologice și morale străine, pentru așezarea fermă a întregii vieți sociale pe principiile eticii și echității socialiste, pentru dezvoltarea relațiilor umane noi, de respect, stimă și întrajutorare între oameni, caracteristice societății socialiste și comuniste. **(Aplauze puternice).**

O sarcină de primă importanță o constituie formarea concepției științifice despre materie, univers și societate a comuniștilor, a maselor largi de oameni ai muncii. Persistența unor concepții mistice, retrograde în gîndirea unor oameni frînează afirmarea lor plenară în viața societății. Este un anacronism ca în epoca marilor cuceriri ale revoluției tehnico-științifice, a cunoașterii, cînd poporul se afirmă ca un creator conștient al tuturor valorilor materiale și spirituale, să existe oameni, chiar membri de partid, care mai cred în forțe supranaturale. Activitatea politico-educativă trebuie să ducă la formarea omului nou, cu un larg orizont de cunoaștere a legităților dezvoltării lumii, a cuceririlor culturii și științei

Scanned with OKEN Scanner

moderne, militant activ pentru transformarea revoluționară a lumii, pentru idealurile nobile ale comunismului.

În această concepție se impun orientate și manifestările politico-culturale ce au loc în cadrul Festivalului « Cîntarea României » și care nu trebuie să se rezume numai la serbări și concursuri folclorice, la divertisment artistic, ci trebuie să contribuie la intensificarea muncii politice și educative de masă, împletind organic activitatea artistică, tehnico-științifică și interpretativă, cu munca creatoare în producție pentru realizarea marilor obiective ale dezvoltării patriei.

Un rol important revine în acest sens Consiliului Culturii și Educației Socialiste care trebuie să adopte un stil de muncă mai militant, revoluționar, asigurînd ca minunatele condiții create de societatea noastră activității cultural-educative să fie puse în întregime în valoare pentru dezvoltarea conștiinței socialiste a poporului.

Stimați tovarăși,

Partidul nostru dă o înaltă prețuire realizărilor obținute în formarea culturii noi, socialiste. Subliniez cu satisfacție că în această perioadă au apărut numeroase lucrări literare și de artă de certă valoare educativă și artistică, ce îmbogățesc patrimoniul cultural al țării noastre.

Cu toate realizările, avem încă mult de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literaturii și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru. În acești ani au apărut și destule lucrări literare și artistice nesemnificative, ce nu se ridică la înălțimea posibilităților creatorilor și a cerințelor societății. Oamenii muncii așteaptă o creație artistică bogată, de o mare diversitate de genuri și stiluri, cu adevărat revoluționară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să militeze cu pasiune pentru perfecționarea societății și omului. Iată de ce este necesar ca membrii de partid, toți cei ce lucrează pe acest important front al construirii socialismului să-și pună întreaga forță creatoare, tot talentul în slujba ridicării literaturii și artei pe o treaptă nouă, superioară. O importanță hotărîtoare are în această privință prezența permanentă a scriitorilor și artiștilor în clocotul vieții și muncii constructive, acolo unde se făuresc marile valori ale progresului uman. Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se afirmă talentele autentice, se nasc geniile, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii

Scanned with OKEN Scanner

vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României.

Literatura este chemată să reliefeze convingător noua condiție umană din societatea noastră, idealurile, frămîntările și aspirațiile omului nou, universul său spiritual tot mai bogat, virtuțile și trăsăturile sale morale înaintate, să militeze pentru triumful noului, al idealurilor de dreptate și libertate socială ! Biciuind stările de lucruri negative și concepțiile înapoiate, literatura trebuie să dezvolte încrederea omului în forțele sale și în nobilele idealuri revoluționare, punînd în evidență superioritatea orînduirii socialiste. Avem, de asemenea, nevoie de creații muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului. Așteptăm tot mai multe lucrări plastice de toate genurile, care să redea frumusețile patriei, frumusețea chipului ei nou, ca și figura luminoasă a omului de azi. Așteptăm, de asemenea, lucrări mai multe și tot mai valoroase pe tărîmul teatrului și cinematografiei, care să îmbogățească continuu viața spirituală a societății noastre.

De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor.

(Aplauze puternice, prelungite).

Este necesar ca organizațiile de partid din instituțiile de artă și cultură, uniunile de creație, Consiliul Culturii și Educației Socialiste să exercite un rol mai activ în orientarea și îndrumarea creației artistice, în promovarea fermă în sfera culturii a concepției filozofice materialist-dialectice și istorice despre lume și viață.

Sarcini și răspunderi tot mai mari revin în perioada următoare presei și radioteleviziunii, chemate să pună în centrul preocupărilor lor problemele de bază ale dezvoltării societății noastre, obiectivele esențiale ale Programului partidului, ale hotărîrilor Congresului al XII-lea. Presa și radioteleviziunea trebuie să manifeste cea mai mare fermitate în promovarea noului în toate domeniile de activitate, a experienței înaintate a constructorilor socialismului, a concepției noastre despre lume și viață. Dovedind în toate împrejurările o înaltă principialitate comunistă, presa trebuie să se situeze pe poziții ferme față de stările de lucruri și fenomenele negative, față de concepțiile perimate, retrograde, față de tot ce

Scanned with OKEN Scanner

frînează mersul înainte al societății noastre. Organele de presă, radio-televiziunea trebuie să-și sporească rolul în educația socialistă a maselor, în dezvoltarea spiritului patriotic și a elanului revoluționar al celor ce muncesc, în formarea gîndirii noi, în aplicarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste. Ele trebuie să devină tot mai mult o puternică tribună a democrației noastre socialiste, a participării maselor la dezbaterea politicii partidului, la conducerea societății.

Doresc să-mi exprim convingerea că membrii partidului nostru, toți cei ce activează în domeniul propagandei, al educației politice, al vieții cultural-artistice vor face totul pentru a fi la înălțimea sarcinilor trasate de Congresul al XII-lea, aducînd o contribuție sporită la transformarea revoluționară a omului și societății, la făurirea socialismului și comunismului în România. **(Aplauze puternice, prelungite).**

(Din RAPORTUL COMITETULUI CENTRAL cu privire la activitatea Partidului Comunist Român în perioada dintre Congresul al XI-lea și Congresul al XII-lea și sarcinile de viitor ale partidului)

Scanned with OKEN Scanner

Mult stimate şi iubite tovarăşe
NICOLAE CEAUŞESCU

Scriitorii din România, împreună cu întregul popor, își exprimă deplina satisfacție și adînca bucurie față de realegerea Dumneavoastră de către cel de al XII-lea Congres în înalta funcție de Secretar general al Partidului Comunist Român.

Prezența Dumneavoastră în fruntea Partidului și a Statului constituie suprema garanție a mersului neabătut al națiunii noastre pe calea edificării socialismului și comunismului pe pămîntul românesc, a luptei victorioase pentru pace, colaborare și progres în întreaga lume.

Scriitorii din țara noastră: români, maghiari, germani și de alte naționalități își reînnoiesc, cu acest prilej, legămîntul lor față de nobilele idealuri ale Partidului Comunist Român, fiind strîns uniți în jurul Conducerii Partidului, a Dumneavoastră personal, stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu.

Întreaga noastră activitate de creație și obștească va fi pătrunsă tot mai puternic de spiritul dinamic, vizionar al documentelor adoptate de Congresul al XII-lea, cu deosebire de ideile călăuzitoare cuprinse în Raportul pe care l-ați prezentat în fața întregului partid și popor.

Un îndreptar de nepreţuit îl constituie pentru obștea scriitoricească îndrumările și indicațiile din Raport care privesc rolul literaturii și artei în ridicarea necontenită a nivelului conștiinței socialiste a omului nou.

Ne-au bucurat aprecierile Dumneavoastră privind succesele înregistrate pe acest tărîm și am reținut, cu maximă răspundere, ceea ce avem de făcut pentru a da strălucire literaturii pentru a scrie operele cu adevărat revoluționare și umaniste pe care le așteaptă de la noi Partidul și poporul.

Asigurăm conducerea partidului, Vă asigurăm pe Dumneavoastră personal, stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, că vom face totul pentru a răspunde cu cinste prin cărțile noastre, prin întreaga noastră activitate chemării pe care ne-ați adresat-o, înaltelor exigențe ideologice și artistice ce caracterizează societatea noastră pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului.

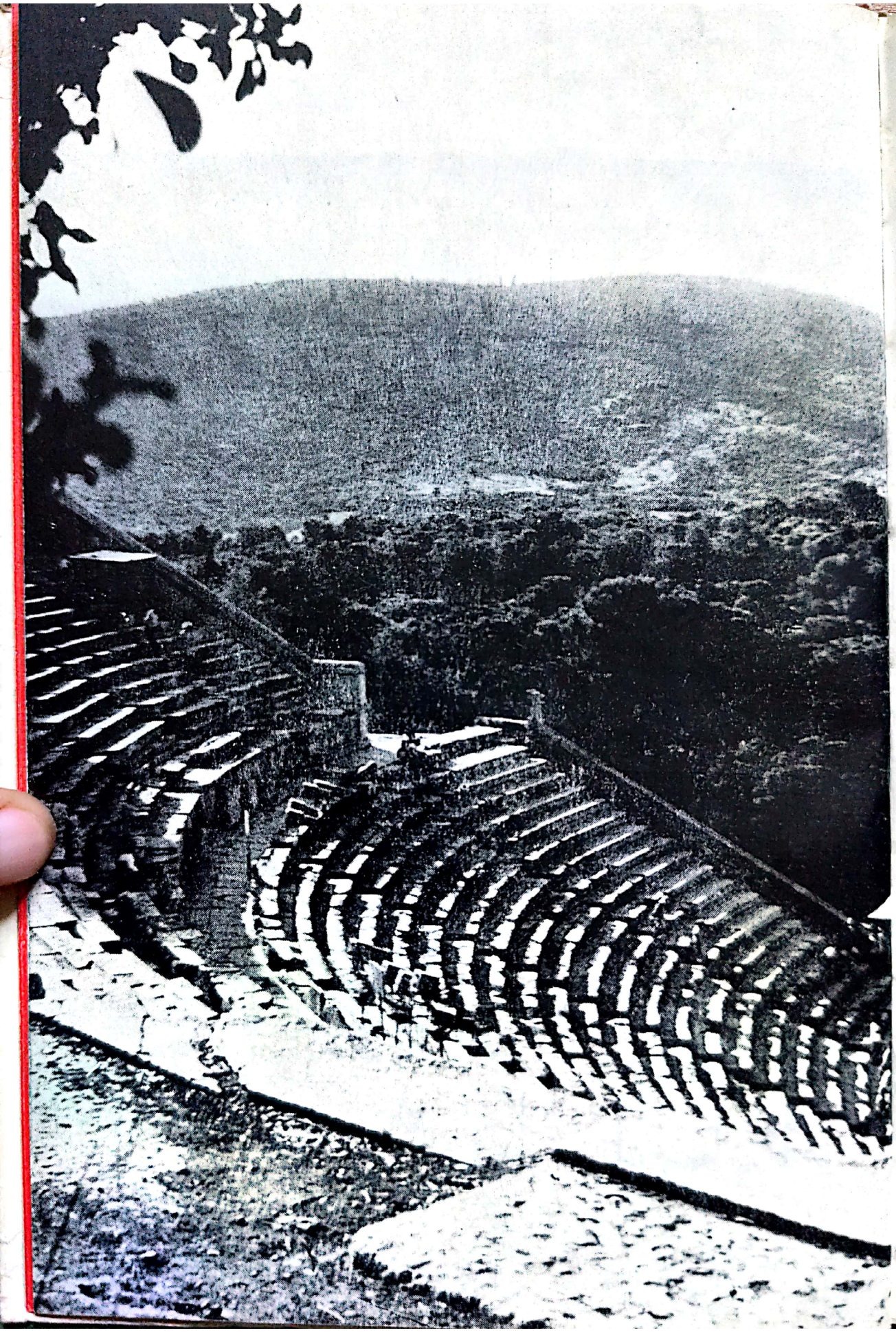
UNIUNEA SCRIITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

ACROPOLE, prin POARTA LUI HADRIANUS

ÎN ORIZONTUL HELLADEI

Scanned with OKEN Scanner



«

«
egală
nesus
de or
coloa

EPIDAU

Scanned with OKEN Scanner

« Al vieții-mi rost e să iubesc, nu să urăsc »

SOPHOCLES, « Antigona »

« Pământul e de formă cilindrică și adîncimea îi este egală cu o treime din lărgime. Pământul planează liber, nesusținut de nimic. Rămîne în loc fiind la egală distanță de orice. Forma îi este convexă și rotundă, asemenea unei coloane de piatră ».

ANAXIMANDRU

EPIDAUR

În ALTIS, incinta sacră de la OLYMPIA;
frînturi din coloanele uriașe ale Templului lui Zeus

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

« Văzîndu-l că vorbește despre orice, numai despre proces nu, [Hermogene] i-a spus : « Socrate, n-ar fi nimerit să te gîndești și la apărarea pe care trebuie s-o ții ? »

Iar acesta a răspuns : « Nu ți se pare că mi-am petrecut toată viața gîndindu-mă la apărarea mea ? »

XENOPHON, « Apologia lui Socrate »

« . . . ceea ce se spune îndeobște despre Atenieni, că, atunci cînd sînt buni, sînt într-o măsură mai mare decît alții, mi se pare pe de-a-ntregul adevărat : căci virtutea lor nu rezultă din nici o constrîngere »

PLATON, în « Legile »

« Totuși, cu mult mai mult cetăților, decît inșilor, li se cuvine să se silească spre virtute și să gonească viciul. Căci dacă un om rău, fără credință, poate muri, din întîmplare, înainte de a fi pedepsit pentru greșelile lui, cetățile, pentru că sînt nemuritoare, rămîn sub pedeapsa oamenilor și a zeilor »

ISOCRATE, « Despre Pace »

« . . . nu e posibil, Atenieni, nu, nu este posibil, să întemeiezi pe nedreptate, pe sperjur, pe minciună, o putere care să dureze (. . .) Precum temeliile unei case, ale unei nave sau ale oricărei zidiri trebuie să fie cu deosebire solide, tot astfel trebuie ca principiile unei politici, datele ei fundamentale, să fie făcute din dreptate și adevăr »

DEMOSTENE, « Discursuri Olynthiene »

« Mormîntul oamenilor mari e universul întreg »

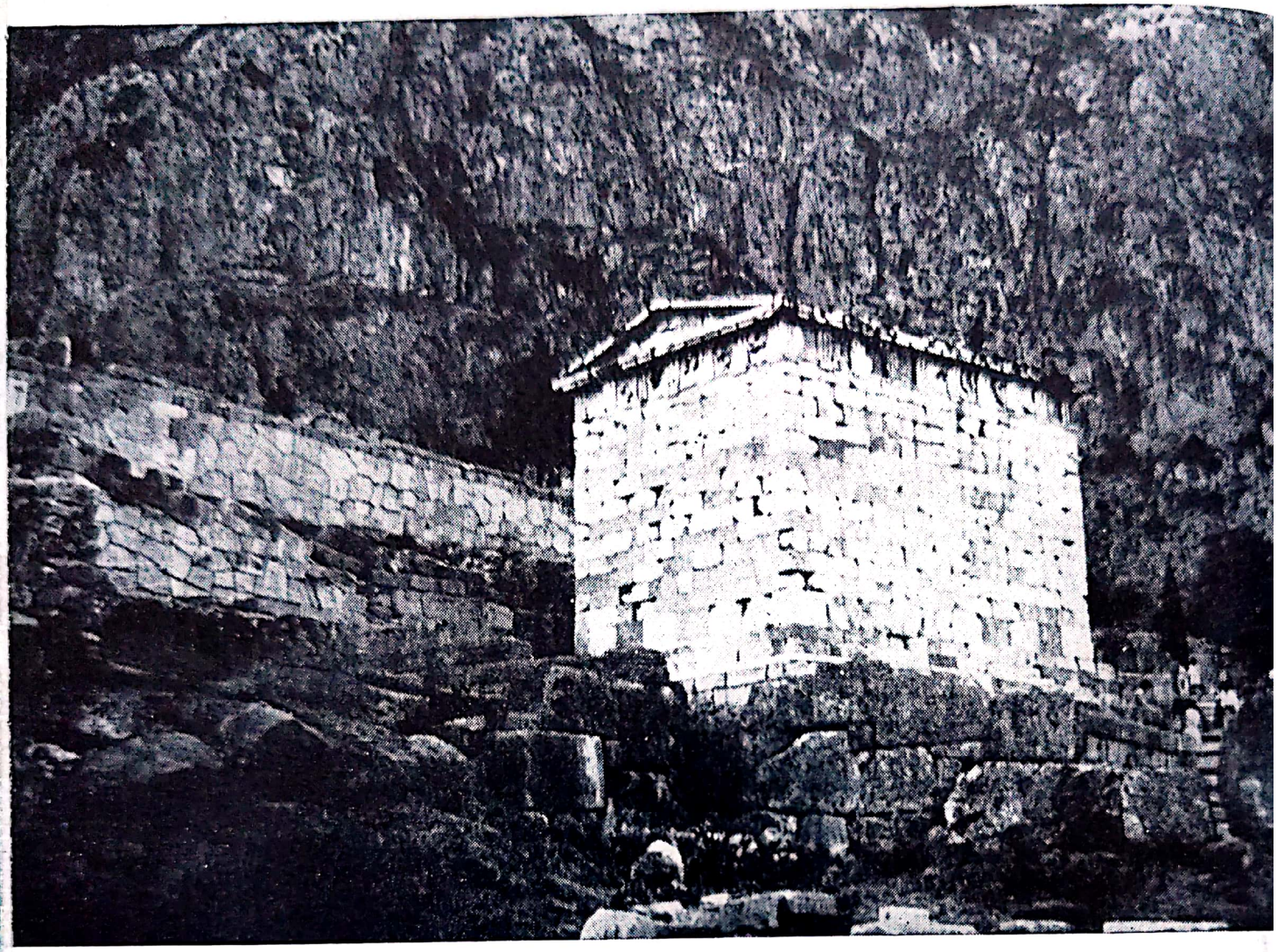
PERICLES, în THUCYDIDES, « Războiul Peloponeziac »

La MISTRA, pe pantele Taigetului, ochiul coboară spre locurile unde a fost Sparta.

OLYMPIA

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



DELPHI, pe firul Căii Sacre: TEZAURUL ATENIENILOR,
înălțat din trofeele biruinței de la Marathon.

ÎN ORIZONTUL HELLADEI

un itinerar fotografic de **CRISTINA HĂULICĂ**

Scanned with OKEN Scanner

ACȚIUNE ȘI POEZIE

Scanned with OKEN Scanner

« Un dialog despre poezie » se constituie ca dialog într-un sens diferit de acela cunoscut tradiției antice grecești. Într-adevăr, interlocutorii nu-și confruntă punctele de vedere rostindu-și pe rînd, oral, replicile și argumentele înaintea unui auditoriu electrizat, numai urechi, așteptînd avid să urmărească pe viu, să aplaude sau să dezaprobe — după caz — succesiunea premiselor sau tezelor constituite *pro* și *contra*. Marcat cu semnul acestui secol — al jurnalismului tipografic —, duelul de opinii are drept tribună nu vreun amfiteatru, ci modernul « rostrum » al coloanelor de revistă: « Înainte de a începe », articolul distinsului profesor Constantin Tsatsos, actualul Președinte al Greciei, vedea lumina tiparului în *Propileea* iar textul poetului Seferis în *Nea Grammata* — amîndouă în 1938. Judecate astăzi, după patru decenii, prin prisma conceptului recent de « cool medium », pozițiile celor doi apărători ai ideii ne apar vii, proaspete, pline de vervă, în pofida încremenirii textelor: spiritul polemicii lor, turnat — din forma lor mintală inițială, în formele neefemere, deși mai reci, ale paginii tipărite — acest spirit va trăi și trăiește, deșteptînd nu doar interes, ci și căldură, implicare și participare din partea noastră. Este pitoresc să rememorăm, în această ordine de idei, cîteva din circumstanțele concrete, calde, ale turnirului de argumente desfășurat atunci între cei doi distinși interlocutori. Într-un mod apropiat, tipicamente mediteraneean, cei doi dialoghează, de fapt, în familie. Tsatsos și Seferis sînt într-adevăr cumnați, și opiniile lor sînt formulate, oricît ar părea de paradoxal și curios, sub acoperișul aceleiași case ! Locuind fiecare la alt cat al aceluiași imobil din Atena, filosoful și poetul își trimit unul altuia invizibilul ascuțiș al propriilor judecăți, prin intermediul condeiului și hîrtiei; argumentele ajung, printr-un ocol nespectaculos, în zațul și teascul tipografic, iar de aici abia, în lumina marelui for al opiniei publice, suscitînd în lumea intelectualității grecești interbelice, reacții diverse, fierbinți, și o certă vîlvă.

Pozițiile, firește, sînt în raport de opoziție. Constantin Tsatsos, pe atunci profesor de filosofia dreptului la Universitatea din Atena, argumentează de fapt o poziție normativă, cumva extrinsecă, în multe privințe, poeziei. Eseul său nu este totuși un eseu de estetică, și, cu atît mai puțin, unul de critică literară. Autorul își propune doar să facă un număr de considerații asupra condițiilor de formare a unei « personalități spirituale de valoare ». Replica lui Seferis — aceea a unui creator de poezie, privind lucrurile nu apologetic, ci din interior, corectează afirmațiile prietenului și apropiatului său interlocutor, punînd în lumină tocmai caracterul exterior, doar parțial relevant al oricăror teoretizări excesive. Totuși, în esență, după propriile lui cuvinte, pozițiile celor doi rămîn conciliabile, întrucît opiniile lor coincid asupra unei idei fundamentale: marea poezie se supune cu greu unor norme, ecloziunea ei, imprevizibilă, producîndu-se în cele mai neașteptate contexte.

LIA BRAD

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN TSATSOS
GHEORGHIOS SEFERIS

UN DIALOG DESPRE POEZIE

Constantin Tsatsos

În cazul literaturii şi filosofiei — două funcţii ale conştiinţei care au totuşi atîtea în comun —, opoziţia dintre diversele forme ale vieţii teoretice nu apare mai puţin marcată. Ceea ce le caracterizează pretutindeni în lume, dar mai cu seamă în Grecia, este o anume carenţă de înţelegere reciprocă, urmată, cumva, consecutiv, de o lipsă de consideraţie reciprocă.

S-ar cuveni ca orice om cu conştiinţa limpede să ştie cum să rezolve această dilemă. Fie că preferă filosofia, fie că preferă literatura, trebuie să le preţuiască în egală măsură pe amîndouă şi să le acorde locul cuvenit în viaţa sa spirituală. Bineînţeles că într-o epocă în care elementul gîndire filosofică îşi are partea dominantă chiar şi în artă, uneori, şi mai mult, artistului nu i se cade să întoarcă spatele luminii oferite de rudimentele unei culturi filosofice. Şi chiar dacă dorinţa lui ar fi să înlăture filosofia de pe domeniile sale, s-ar cuveni mai întîi să o cunoască.

Cînd ne referim aici la filosofie înţelegem desigur filosofia propriu zisă şi nu metodologia ştiinţelor supusă gîndirii pozitive pure. Dar am mai amintit această opoziţie cu arta.

Opoziţia dintre artă, mă refer mai ales la literatură, şi filosofia propriu zisă nu este aceeaşi. Aceste două funcţii ale spiritului apar legate între ele prin nenumărate fire. Ele se coroborează reciproc, ceea ce face ca între ele coexistenţa să fie posibilă. Există şi cazul unor culmi ale gîndirii cînd cele două se confundă: la Platon, Dante, Goethe, Nietzsche. Opoziţia nu poate fi datorată esenţei lucrurilor ci imperfecţiunii oamenilor.

Această opoziţie devine mai ascuţită chiar în interiorul sferei artistice atunci cînd cei care dispun de o cultură filosofică formulează păreri personale în legătură cu arta. De obicei, cei mai mulţi dintre aceştia au o părere greşită despre poezie, radical opusă ideilor pe care poeţii înşişi le nutresc cu privire la poezie.

Nu e lipsit de interes să schiţăm aici această opoziţie cu care, inevitabil, oricare tînăr contemporan poate fi confruntat şi faţă de care fiecare se cuvine să ia, într-un fel sau altul, poziţie.

E necesar să exemplificăm concret opoziţia despre care vorbim, apelînd la cazul compatrioţilor noştri eleni care, odată întorşi din Germania plini de o anume cultură filo-

Scanned with OKEN Scanner

sofică, — desigur limitată — aplică literaturii naționale un unghi de vedere critic. Am observat că cei îndoctrinați cu această cultură filosofică germană unilaterală, chiar atunci cînd nu vor să recunoască acest lucru, caută în artă concepte și idei, mai ales idei morale. Pentru ei poezia, dacă nu e simplu cîntec, — asemeni Lied-ului german, măreț cîndva prin simplitate, sau asemeni propriilor noastre cîntece populare —, trebuie să se inspire din concepte filosofice: nu din idei ci din concepte. Goethe, pentru ei, e idealul suprem.

Pornind de la acest criteriu, e firesc ca ei să nu găsească nimic satisfăcător în opera unui scriitor autentic. Ceea ce în principal face ca poezia să difere de orice altă formă de gîndire, de oricare altă funcție a spiritului, este expresia nu numai prin concept sau nu prin concept în principal, ci prin plasticitatea formei expresive. Pentru a o diferenția de conceptul rațional de poezie, aș numi-o concept estetic manifestat prin sunet, ritm, culoare, ordine a imaginilor, ordine a conceptelor raționale, pasiune, ca și prin înseși conceptele raționale. Iată tocmai ceea ce nu caută criticii noștri atunci cînd se apropie de poezie. Ei nu caută ceea ce poezia este menită să ofere, ceea ce este chemată, în principal să dea, Ei ajung în acest fel să nege poezia care nu corespunde cerințelor lor filosofice. Se întîmplă uneori ca ei să accepte și să elogieze un anume tip de poezie, găsind-o potrivită exigențelor lor, și poezia aceea se întîmplă incidental să fie cu adevărat mare, dar lauda lor se adresează unui aspect ne-esențial al acesteia. Poezia este abordată într-un mod nefericit și ambiguu. Ori de cîte ori nu o pot pătrunde cu mijloace spirituale adecvate, ochii li se îndreaptă spre caracteristici total exterioare și ajung astfel fatalmente la negarea critică a operei poetice.

Trebuie să recunoaștem, pe de altă parte, că atari critici arată o mare receptivitate față de un anume gen de poezie. Ei consideră desigur poezia din unghiul filosofiei. Din acest punct de vedere, devine oportun și necesar ca ei să considere, cel puțin în mod relativ, și alte însușiri proprii poeziei. Dacă sînt capabili să se bucure de expresia pură a gîndirii, de aspectul arhitectonic al poeziei, ei știu mai cu seamă să aprecieze un element profund uman, anume personalitatea spirituală exprimată poetic. Deformarea unghiului lor de vedere e totuși regretabilă, nu doar în legătură cu literatura greacă, ci și în general, în legătură cu orice literatură ce nu-i pe potriva concepțiilor lor care, în esență, sînt anti-poetice.

Totuși, opoziția dintre elementul rațional și cel irațional în viața teoretică nu se prezintă numai ca opoziție între filosofie și artă și nici nu se manifestă exclusiv între poezia filosofică și poezia pură, ci mai ales în interiorul poeziei pure, unde ea se traduce prin lupta pentru supremație între elementele poetice raționale și cele iraționale.

Și, pentru ca această din urmă opoziție să devină mai clară, m-aș referi la un exemplu din propria noastră viață literară, mișcarea de avangardă din literatura nouă și opoziția dintre aceasta și scriitorii generațiilor mai vechi care sînt încă în viață și scriu. Această opoziție culminează printr-o opoziție între elementele raționale și cele iraționale din interiorul poeziei.

Tendința generației de avangardă este de a transpune poezia într-un domeniu în care coerența nu mai e fermă, fiind uneori îndoielnică, iar în situații extreme, inexistentă. E inexistentă acolo unde înțelesul estetic și înțelesul rațional al expresiei poetice nu numai că sînt diferite, — păstrînd totuși o oarecare legătură, așa cum se întîmpla totdeauna în poezie pînă acum, — ci tind chiar să se despartă definitiv, în așa fel încît înțelesul rațional să devină practic inexistent. De aici prezența insidioasă în poezie a unui element de nesiguranță cu privire la sens, care impune fiecărui cititor un efort complementar, conform dispoziției fiecăruia, ceea ce riscă să fixeze — prin puținele aluzii oferite de text — o impresie estetică total subiectivă și, de aceea, deseori înșelătoare.

Scanned with OKEN Scanner

De această tendință de desființare a obiectivității sensului se leagă desigur și preferința pentru expresia excentrică, ilogică. Pentru ca impresia de irațional să fie redată mai intens e nevoie de o tehnică nouă, aș spune chiar de o nouă gramatică, de o nouă limbă a poeziei. Partizanii acestei mișcări literare se dedică cu pasiune tocmai găsirii acestor noi mijloace de expresie, care tind să devină un nou fel de prestidigitație lingvistică. Nu mai e vorba de « poezie pentru poezie », ci de tehnica expresiei poetice pentru tehnica expresiei poetice.

Cu asemenea premise, partizanilor mișcării de avangardă nu le mai rămîne decît un singur pas ca să considere genurile poetice raționale drept abatere de la domeniul poeziei pure. Din categoria poeților « generațiilor anterioare » ei nu acceptă decît pe « poeții blestemați » ai literaturii franceze. În ei își recunosc predecesori. Restul poeților greci sau străini sînt considerați, în cel mai bun caz, artiști valoroși ai cuvîntului pentru epoca în care au trăit, dar nicidecum drept prezențe în epoca noastră.

O astfel de judecată se bazează pe o anume teorie despre artă și, în general, despre istorie. Evident, partizanii mișcării de avangardă cred că poezia nu e creația prezenței eterne a unor teme eterne. Nu poate exista o eternitate a frumosului. Fiecare epocă își are propriile ei necesități estetice și corespondențe artistice, radical diferite de cele proprii ale altor epoci. Critica unei anumite epoci nu are relevanță estetică față de altă epocă.

L-am întrebat o dată pe un apologet al acestei mișcări, cum se pot păstra proaspete capodoperele epocilor trecute, de vreme ce fiecare epocă are principii estetice noi, forme noi și de vreme ce numai acestea i se potrivesc. Capodopere aparținînd epocilor trecute pot continua să trăiască și să își păstreze integral valoarea, bucurîndu-se, din punct de vedere estetic, de aceeași soartă ca și operele noi; și atunci, această aspirație spre noi forme a noilor școli nu are nici o valoare, după cum există opere contemporane care ne pot impresiona mai adînc și mai pur din punct de vedere estetic decît altele, păstrate din epoci trecute, dar cu valoare caducă. Interlocutorul meu mi-a răspuns că emoția estetică directă nu poate să fie procurată decît de opere ce corespund momentului în care trăim. Capodoperele trecutului ne emoționează doar din punct de vedere istoric, nu și estetic. Menționez acest răspuns caracteristic, pentru că el atinge, cu tot curajul, consecința logică extremă a punctului său de pornire.

Conform acestei teorii, viața contemporană ar avea, așadar, un anumit model estetic care trebuie să-și găsească expresia în poezie. Aceasta ar consta dintr-un fel de declin al sufletelor, dintr-o confuzie de idei, comparabile cu fenomenele similare din epoca alexandrină. Expresia poetică a acestei forme de viață ar fi singura menire a adevăratei poezii contemporane. Orice altceva ar fi exterior vieții, constituindu-se în cuvinte lipsite de sens și străine de adevăr.

Ca un tînăr să ia poziție față de această mișcare de avangardă, rămînînd totuși credincios propriei sale naturi el trebuie să pornească de la principiul conform căruia chiar dacă nu poate fi negat caracterul supranațional al curentelor literare, esența vieții sale spirituale rămîne totuși inseparabilă de pămîntul și istoria poporului său. Cred că nimeni nu pune la îndoială acest principiu general, astfel formulat teoretic. E nevoie însă și de alte elemente pentru ca el să devină adevăr concret al unei conștiințe. Trebuie precizat care este acest pămînt și care este sensul său spiritual, cel care determină în principal adevărata artă și gîndirea profundă; totodată care este această istorie ca unitate coerentă. În special în cazul Greciei, se cuvine bine înțeleasă coeziunea tuturor epocilor istorice și sensul lor cultural comun.

Înțelegînd toate acestea, viața spirituală a unui popor primește fără teamă, iar nu în sens negativ, influența pe care și-o asimilează. Dintr-o asemenea împărtășire, viața spirituală a națiunii, fie în cazul adevărului profund argumentat sau al adevărului creator, nu poate decît să se îmbogățească și să se adîncească. După ce-și ia ceea ce avea

Scanned with OKEN Scanner

de luat, ea rămîne să pulseze aici, pe pămîntul și în istoria care au zămislit-o. Explicația este simplă: conform legii implacabile a dezvoltării spiritului în timp, viața aceasta nu poate da roade decît în această atmosferă. De aceea înțelegerea pămîntului grec și a istoriei Greciei precede orice altă influență, oricît de prețioasă. Din această înțelegere inițială vor deriva alte elemente determinante. Înțelegerea de care vorbim începe cu Antichitatea dar nu se oprește la ea. Are de învățat și din tradiția populară, fără a i se supune ca unui dat infailibil și absolut. O asemenea preocupare față de tradiție și istorie nu este altceva decît o reîntoarcere la izvoarele curate ale conștiinței, o reliefare, în conștiință a sevelor sale primare. Această întoarcere către izvoare nu e desigur totul, e doar un sfetnic credincios în găsirea elementului pur și fertil. Alături de tradiție, trebuie să existe întotdeauna o formă pur originală prin care tradiția să se concretizeze, o formă care să exprime locul inițial al conștiinței individuale a creatorului, și acesta un produs al aceleiași tradiții în mijlocul căreia trăiește, oricît de original ar fi el.

Unii judecă pe creator — chiar încadrat în timpul istoric — doar din punct de vedere estetic, nu și istoric. Această judecată se situează cumva în afara timpului, esența estetică fiind aceeași cu expresia estetică a esenței.

Astfel este judecat fiecare poet din mișcarea de avangardă a Greciei. Mă tem că acest fel de judecată e de cele mai multe ori negativă și asta nu datorită unor cauze speciale și personale, ci a tendințelor generale caracterizînd această mișcare, tendințe pe care ne-am străduit să le înfățișăm și care duc la un conflict cu însăși natura esteticului și poeticului. Oricît de departe s-ar afla poezia de expresia rațională și coerentă, această distanță nu poate depăși o anume limită fără riscul de a se distruge poezia însăși. Noua generație, fie că plasează această limită mult mai departe decît s-ar cuveni — atribuind elementului irațional o arie de cuprindere mai mare decît este în stare să ocupe din punct de vedere estetic —, fie îl neagă total.

Negarea rațiunii și a dreptei măsuri în poezie contravine celui mai caracteristic principiu al spiritului și frumuseții eline, fiind totodată opusă și oricărei concepții plauzibile despre frumos. O negare — fie ea absolută sau relativă — duce la afectare, excentricitate, adică la acele încercări disperate ale rațiunii de a exprima iraționalul în condițiile în care iraționalul, în esența lui cea mai profundă, este cu ușurință dominat de un limbaj poetic rațional. Este de fapt ceea ce face, de secole, poezia cu mijloacele expresiei raționale.

Platon i-ar fi numit pe adepții mișcării de avangardă « kompsoi » așa cum îi numea pe sofiștii care negau în sfera filosofiei existența rațiunii obiective și care aveau o poziție iraționalistă în estetică. Din acest punct de vedere, poezia de avangardă e o poezie « sofistă ».

În ciuda tuturor celor afirmate mai sus, poezia de avangardă pare a avea partea ei de vitalitate și creativitate, exprimată prin originalitate. Am observat că admiratorii unei atari poezii subliniază tocmai acest factor de originalitate. Cred totuși că în cercurile acestei mișcări, înțelesul de originalitate este deformat în mod îngrijorător și aș dori să explic această deformare.

Nici o personalitate nu seamănă cu alta. Doar cei care nu au ajuns să-și formeze o personalitate proprie se aseamănă între ei. Nici o expresie autentică a personalității nu poate să semene cu expresia unei alte personalități. Expresia autentică este mereu nouă și originală, proaspătă față de poziția mereu schimbată a reperului inițial, iar nu față de tiparele în care urmează să fie încadrată ulterior. Cel care vrea să găsească noul în artă să nu se orienteze în afară ci spre interior, să caute să-și concentreze plenar personalitatea, ajungînd pînă la originile ei: noul va veni singur. Întotdeauna noul vom fi noi. Nimic altceva. Ori de cîte ori ne exprimăm plenar într-o operă, indiferent dacă mînuim tipare noi, procedee tehnice noi, idei noi, modele noi, sîntem cu adevărat originali. Se poate ca exprimîndu-ne pe noi înșine cu mijloace obișnuite să ne dovedim

Scanned with OKEN Scanner

mai originali decît alții, care s-au înarmat pentru aceasta cu mijloace de ultimă oră. Mai originali pentru că sîntem mai aproape de noi înșine. Între Tizian și Veronese, Corneille și Racine, Hugo și Vigny există deosebiri mult mai mari — deși acestea erau demarcate în sînul unor școli prelucrînd estetic aceleași concepte cu aceleași mijloace —, decît între doi partizani ai școlilor avangardiste, care își resping reciproc tehnica și principiile. O umbră sau o linie în plus fac pe reprezentantul școlii mai original decît toate aceste transformări radicale. Și asta pentru că acea umbră sau linie în plus dezvăluie o nouă personalitate spirituală, înalță întreaga operă la un nivel superior și îi susține temeinic originalitatea. Mă tem că toate aceste dispoziții reformatoare ascund, de cele mai multe ori, o neputință în privința originalității. E natural să fie căutat în afară ceea ce nu izvorăște dinăuntru. Aceste opere sînt artificiale. De cele mai multe ori ele nu au nici o legătură cu pămîntul, cu istoria și spiritul lumii din care se trag, în esență ele sînt semnele unei indigențe fără de ieșire, într-o epocă în care dorința de a creea este mai mare decît posibilitatea de a creea. Sînt semne ale acelora care se sufocă de greutatea unei tradiții apăsătoare . . .

Nu aș vrea să las nediscutată problema distanței ce pare să despartă mișcarea noastră literară de avangardă de izvoarele grecești. Încercările scriitorilor mai vechi de a exprima estetic sufletul grec, pămîntul și istoria acestui popor sînt, desigur, considerabile, iar uneori poate exagerat de exclusiviste. Totodată, limba ca instrument este prelucrată, se îmbogățește, se rafinează cu grijă. Dimpotrivă, în operele mișcării de avangardă, deabia se distinge amprenta creatorului grec. Prelucrarea instrumentului lingvistic rămîne în urmă în loc să fie continuată.

Tot ceea ce am spus despre mișcarea de avangardă nu implică sub nici o formă vreo negare a faptului că asemenea încercări, atunci cînd respectă anumite limite, au valoare literară. Totodată nu intră în intențiile mele să susțin că ele n-ar putea da naștere unor adevărate opere poetice. Numai că operele acestea trebuie să implice și descoperirea unor aspecte noi din viața noastră iar nu o îndepărtare de ea; aceste opere vor fi total eliberate de influențe străine dacă se vor înscrie în limitele firești ale esteticului. Ele vor trebui să răsară din însăși izvoarele vieții noastre și să fie dominate de ineditul conștiințelor care trăiesc singura viață posibilă, acea viață care are rădăcini înfipte în pămîntul și spiritul național.

Poeții cu vocația cea mai pură din rîndurile celor ce constituie avangarda au ajuns tocmai aici. Au știut filtra, printr-o personalitate bine definită, expresia pură a unei trăiri eline. Limba oglindește personalitatea lor, căci este, la rîndul ei, o formă pur elină. Ar fi păcat ca ei să fie admirați drept importatori de mijloace noi de expresie, ai unei noi poezii menită să o înlocuiască pe cea veche, în loc să fie admirați pentru ceea ce au ei valoros cu adevărat. Adevărul este că ei sînt de fapt admirați pentru lucrurile pe care alții le-ar putea imita de la ei și fără de care poezia lor nu ar pierde nimic. O greșită înțelegere a acestor aspecte pune în lumină spiritul ce domnește în mișcarea noastră de avangardă și ne ajută să adoptăm fața de ea o judecată dreaptă . . .

Gheorghios Seferis

Am rămas cu o mare dragoste pentru învățătură. Cred că faptul acesta se datorează în primul rînd acelui sentiment de părăsire și însingurare încercat de cel care învață de unul singur, sentiment împărtășit cred și de alții, și pe care personal l-am experimentat mergînd pe drumul meu. Dar indiferent de motivele de ordin personal, cred că această metodă — presupunînd un cerc de tineri atenți adunați în jurul unui om mai bătrîn și cu mai multă experiență (acest fel anume de comunicare) — are un farmec special și demn de invidiat. Și, uneori, îmi pare rău că învățătura în școli, din care

Scanned with OKEN Scanner

s-au zămislit atîtea valori elene, nu a creat o continuitate de stil în predare care ar fi putut fi, la rîndul său, una dintre bazele unei solide tradiții grecești.

Această simpatie a mea — de exemplu nu-mi displace deloc poezia didactică [1] — m-a făcut mai atent la studiul lui Constantin Tsatsos, intitulat: « Înainte de a începe ». În acest eseu, scriitorul — avînd de-a dreapta sa, semeață, filosofia —, încearcă să-i călăuzească pe tineri spre găsirea acelui sunet ideal care să le permită să-și desăvîrșească tezaurul unei personalități spirituale alese, adică un punct asemănător celui căutat de Arhimede pentru a urni pămîntul. « Dați-mi un punct . . . », iată morala acestui studiu din care se constituie o adevărată « politică » de edificare a personalității unui spirit. Și cum, pentru un om de spirit, problema poeziei rămîne întotdeauna actuală, scriitorul îi consacră o parte a lucrării sale. Voi nota cîteva păreri în legătură cu această problemă, căci recunosc lipsa mea de competență pentru a aborda și restul.

Pretextele pe care interlocutorul meu își fundează părerile asupra poeziei pornesc de la « mișcarea de avangardă în literatura noastră nouă », așa cum o numește el. Acuzațiile împotriva acestei mișcări sînt multe. Nu le voi examina în calitate de apărător: nu am nici un interes deosebit pentru școli. Dar pentru că s-a întîmplat să fiu « mai mult sau mai puțin » poet — unul căruia, în diverse împrejurări i s-au dedicat mai multe studii în raport de contradicție cu preocupările sale —, continuă să mă intereseze felul în care publicul se apropie de operele poetice și felul în care este învățat să le abordeze.

Cred că modul cel mai eficient în care teoreticienii ajută la înțelegerea artei e încercarea de a forma un public capabil să trăiască, măcar sporadic, momente de receptivitate a sentimentelor, fără prejudecăți, fără acele reacții intelectuale întîlnite atît de des, nu la oamenii din popor, ci la oameni din societatea înaltă, hrăniți cu lecturi ziaristice. Publicul format ar trebui să fie « de bună credință » față de opera de artă, așa cum facem cînd ne rugăm, sau (dacă acest exemplu pare neclar) așa cum reacționează cei din popor la auzul unui cîntec popular, sau un copil cînd aude o poveste. Nu vreau să las impresia că aș pleda, prin aceasta, pentru o simplitate primitivă. Esteticianul mai poate face multe alte lucruri: să edifice, să explice, să atragă atenția asupra valorilor estetice difuze; și cu cît se va dovedi mai perspicace, cu atît va fi mai bine. Dar cei mai mulți dintre esteticienii noștri nu fac altceva decît să creeze o opoziție între operă și cel venit să o privească sau să o asculte. În acest fel nu se atinge paradisul, e firesc. Se discută la infinit, dar nu există o funcționalitate estetică. Atunci cînd interlocutorul meu afirmă că avangardiștii socotesc valoroasă poezia care descoperă o nouă formă de expresie, fără a se preocupa de problemele ei mai importante, ultimul dintre poeți ar fi înclinat să exclame cu amărăciune: « Ce frumoasă ar fi viața dacă criticii nu și-ar fi propus să cultive înclinațiile, probabil înnăscute, ale publicului care își închipuie că menirea lui estetică se încheie atunci cînd reușește să lipească o etichetă pe opera supusă atenției lui. Ce frumoasă ar fi viața dacă toți acești domni n-ar căuta decît esența poetică a poeziilor mele. Dar ei caută atîtea alte lucruri pe care eu însumi nu le-am căutat în nici un fel » . . .

Interlocutorul meu îi învață să caute multe alte lucruri. Să le discutăm, dacă trebuie să discutăm.

Tînărul care urmează această învățătură va căuta să vadă dacă « opoziția » dintre elementele raționale și cele iraționale în poezie este îndreptățită sau neîndreptățită din punct de vedere estetic.

Să excludem din discuție suprarealismul care nu a creat în Grecia nimic demn de a fi luat în seamă. De altfel, nici interlocutorul meu nu îl are în vedere decît într-o măsură foarte mică. Să-i examinăm pe ceilalți. Mă întreb: este oare reală această opoziție din-

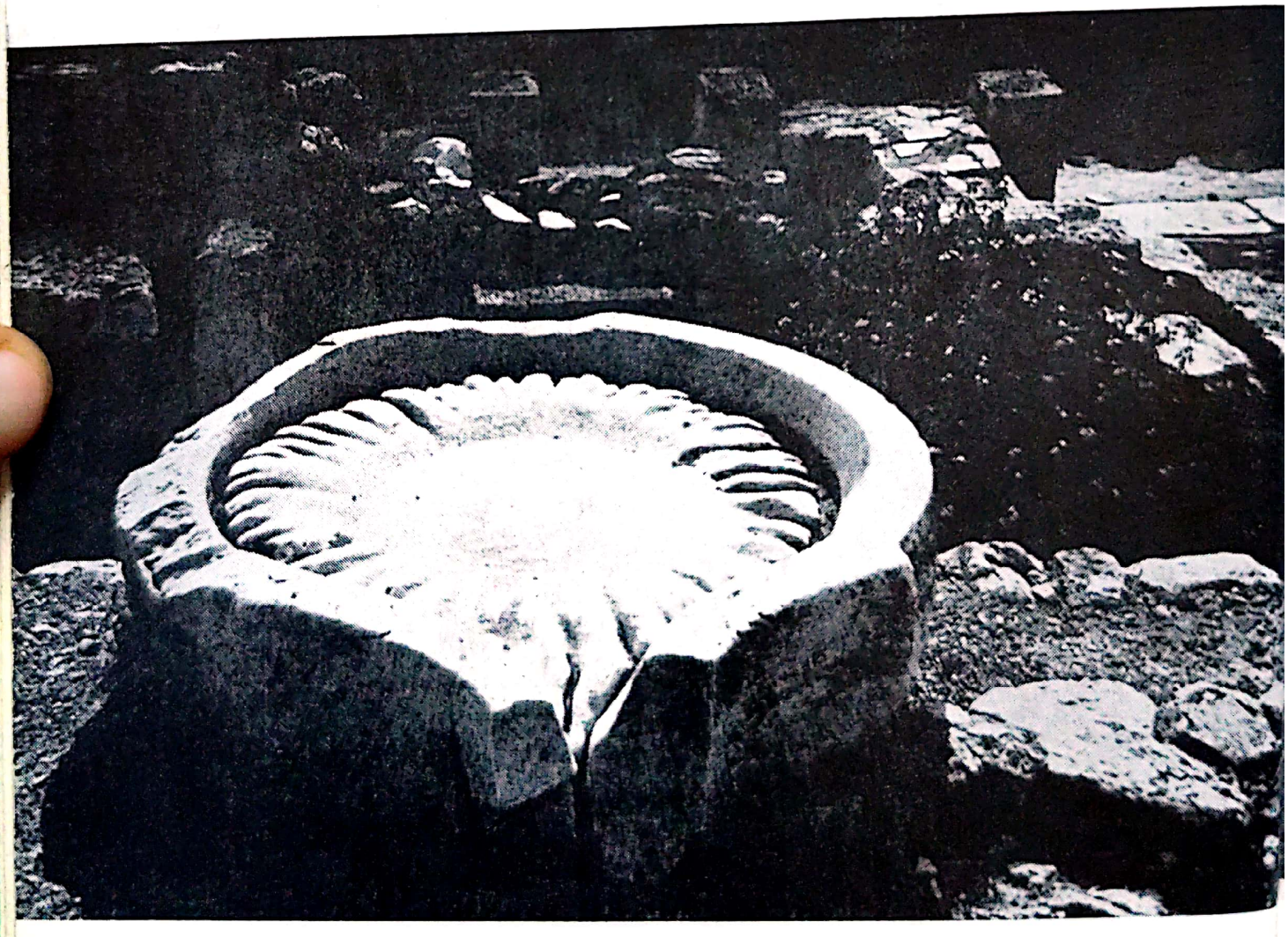
[1] Îmi pare că didacticismul lui Kavafis nu este una dintre cele mai neînsemnate virtuți ale sale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

◀ TELESTERION: spațiul unde se desfășura drama inițiatică a misterelor eleusine.

«Fericit, dintre locuitorii pământului, cel care a contemplat aceste mari spectacole,»
(Imnul homeric către Demeter)



Scanned with OKEN Scanner

Prezența interogativă a fragmentului: în AGORÀ atenianã, pe terasa muzeului de la ELEUSIS

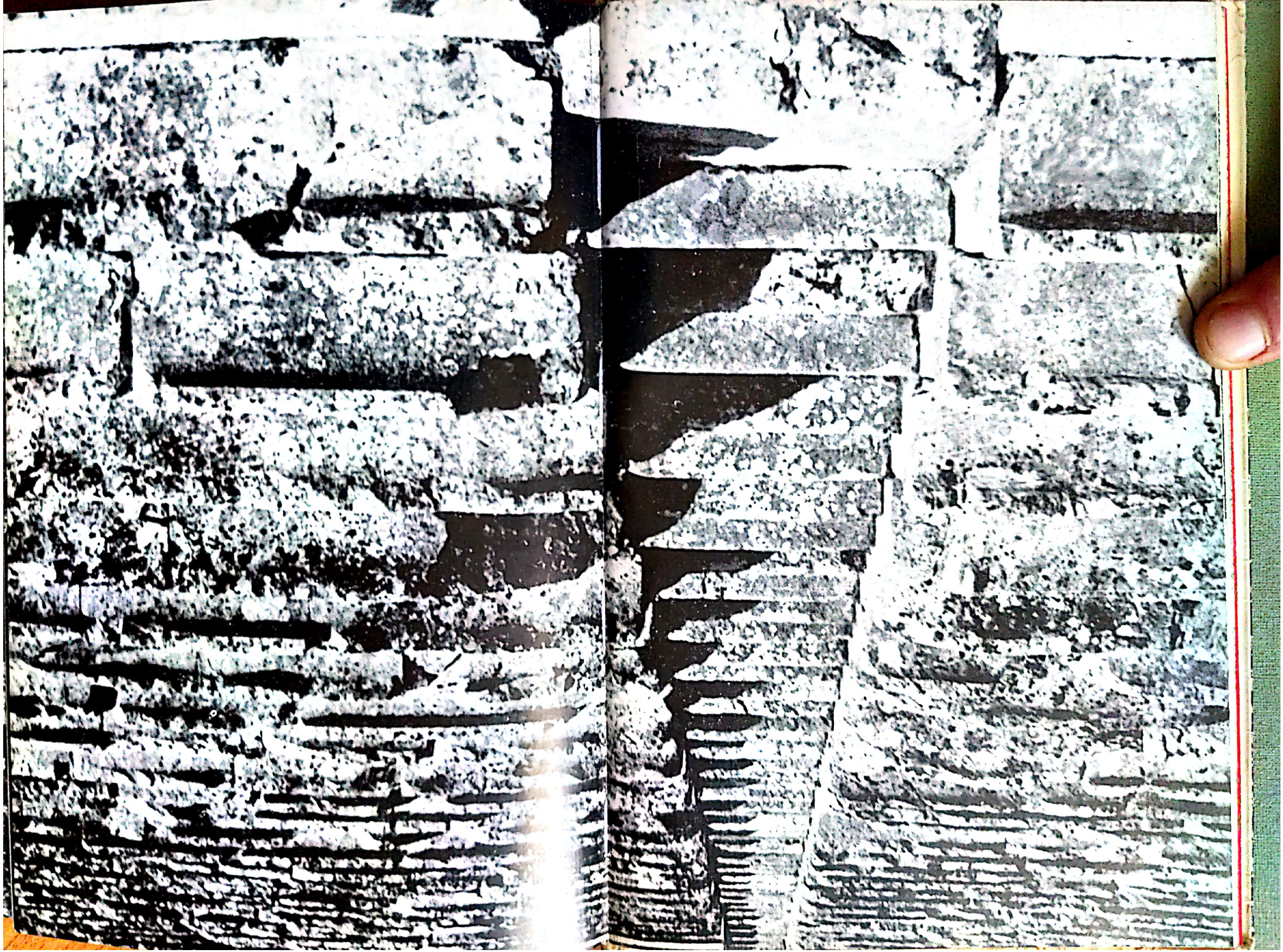
Scanned with OKEN Scanner

«... cal mai strălucitor ca lumina»
(dintr-o evocare eleusină a focului)

Marmură, straniu ivindu-se din sol, — fragmentul împodobise, poate, o statuă a Dioscurilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

◀ **POLYCLET CEL TÎNĂR (finele secolului IV a.e.),**
Teatrul din EPIDAUR.
Abruptul patimii, crescînd mîntuitor
înspre un zenit al geometriei.

«Nu știți că în fața morții nimeni n-ar
renunța să cînte ori să geamă?»
(Creon, în ANTIGONA lui Sophocles)

Eshil se născuse la Eleusis...

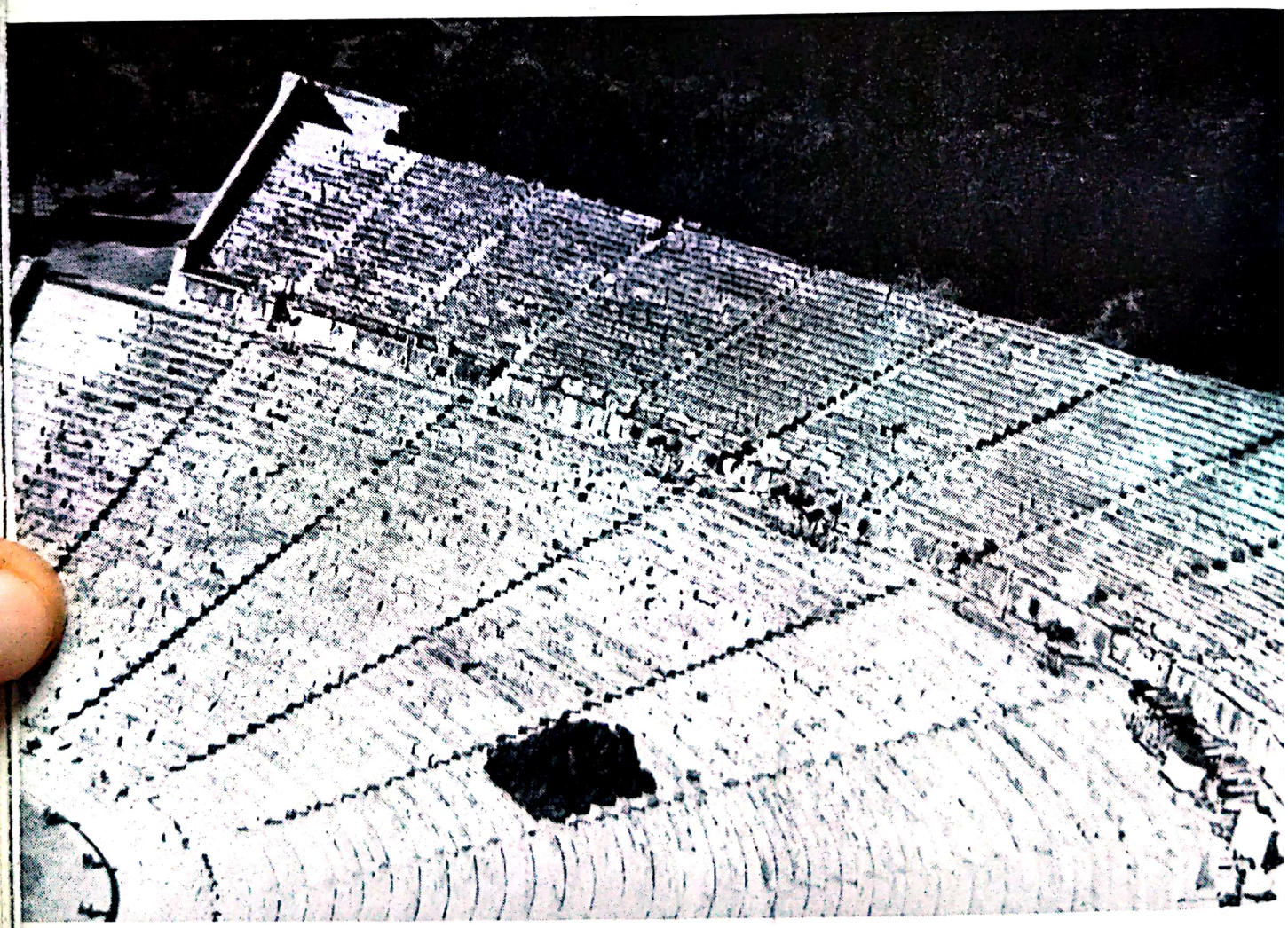
«Setea mă mistuie și mă ucide.
Ah! dați-mi repede apa
cea rece care țîșnește din Lacul Memoriei!»
Inscripție de la Thurium

Locuri unde aștepți ca orice piatră să poarte
un accent de oracol și epifanie.

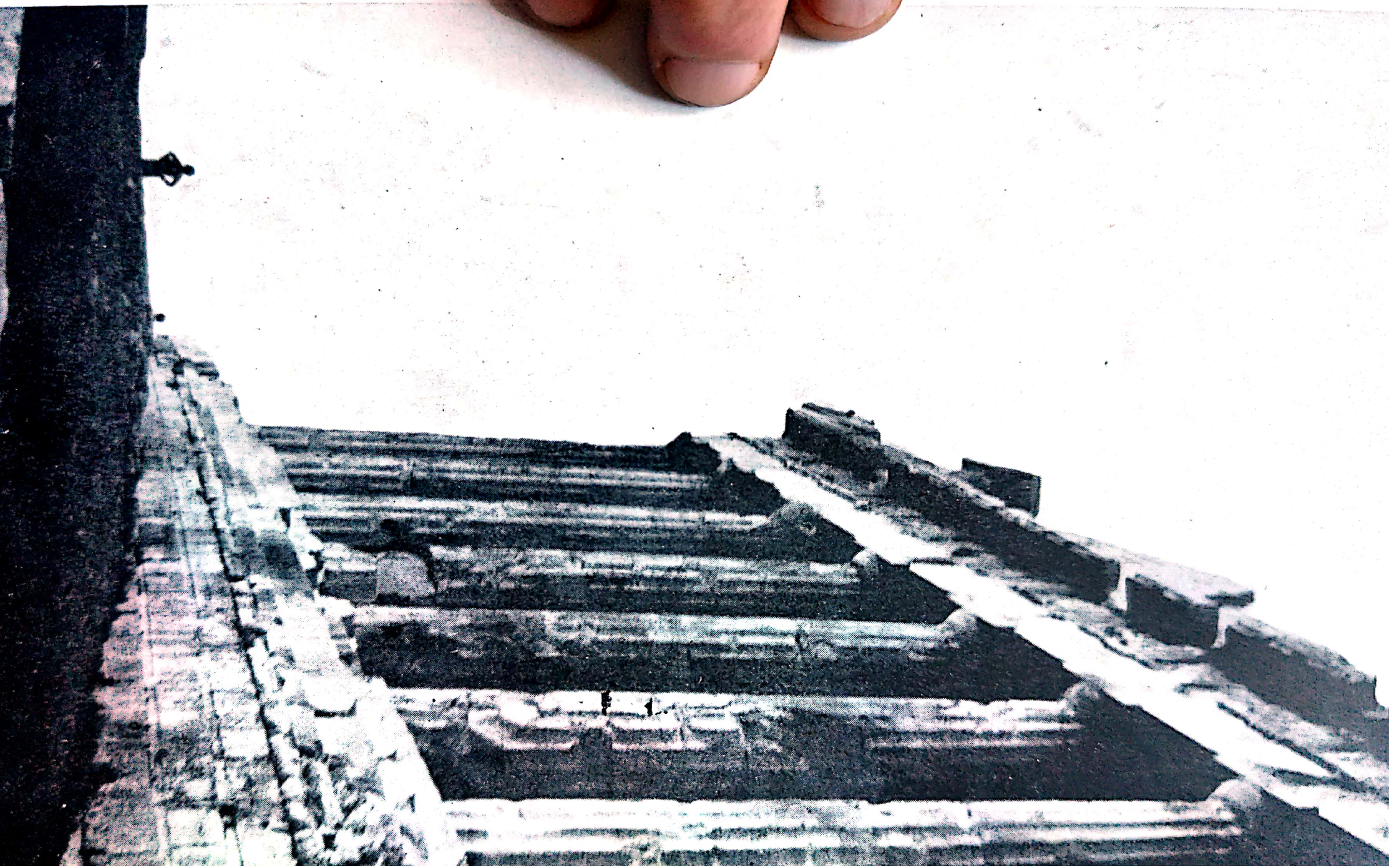
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PARTHENONUL: geometria, atletic organicizată, curbează vital, sensibil pentru ochi, linia dreaptă a temeliei.

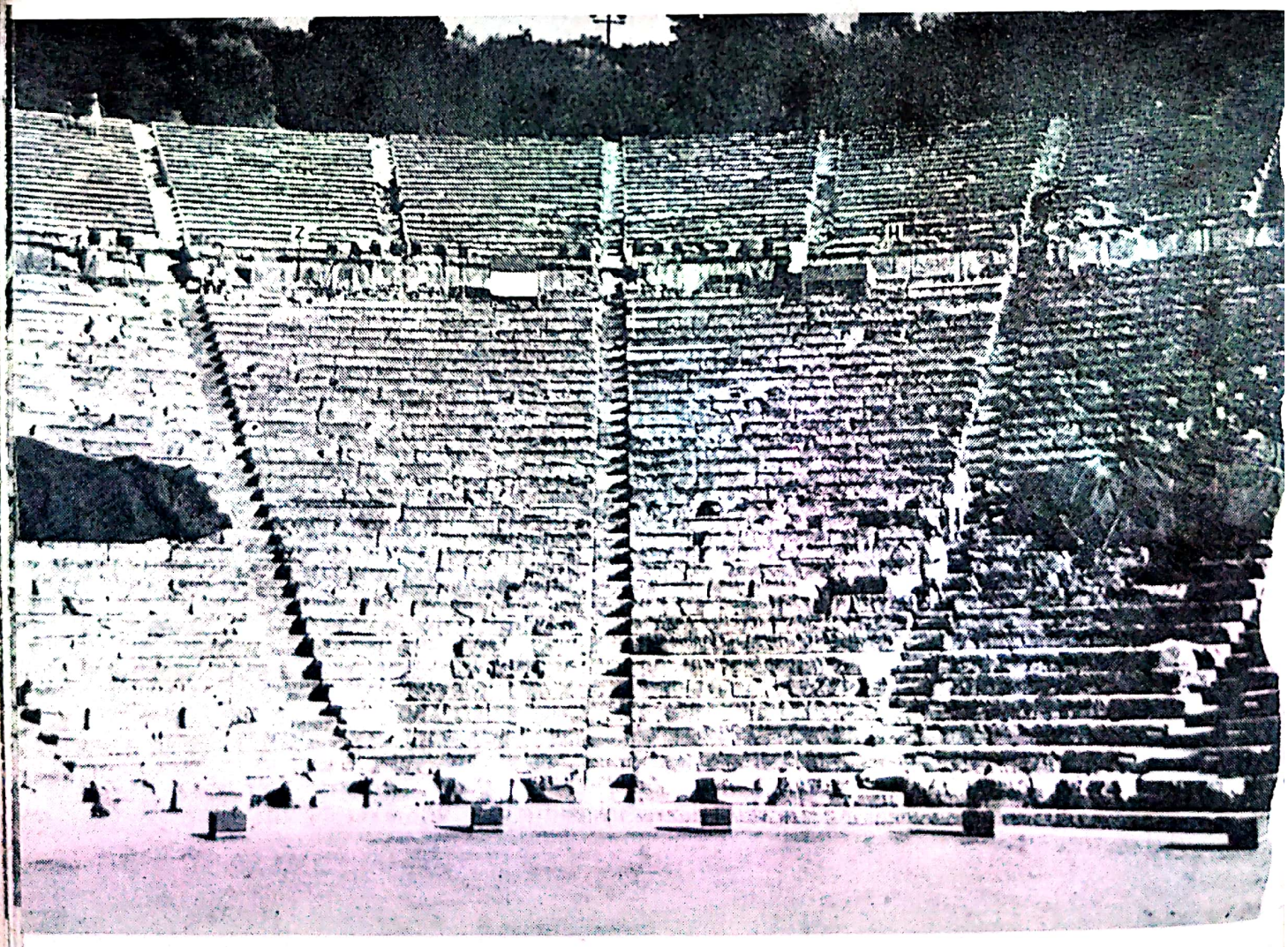


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

EPIDAUR



Scanned with OKEN Scanner

tre elementul rațional și cel irațional din poezie ? Nu cumva descoperim această opoziție ori de cîte ori ne displace ceva sau cînd nu înțelegem ceva, ceea ce deseori e unul și același lucru ?

Tsatsos mai afirmă în studiul său: « Adevărata dragoste este întotdeauna dragostea de concret ». Sînt de acord. Și adaugă: « Ciudat este că numai ceea ce noi numim cu admirație astăzi neliniște își caută încă sprijin, fiind singura ce pune în lumină trezirea materiei inerte . . . » Îl urmez mai departe. El continuă: « spiritualitatea adevărată nu se pierde în semne de întrebare și nedumeriri, negări și căutări care nu sînt în esență decît speculații sofistice . . . Continui să îl urmez, crezînd că preferă o poziție clară și statornică unei neliniști schimbătoare. Sînt încă foarte mirat și nu înțeleg nimic atunci cînd termină prin a afirma că acceptă atît periplul lui Dante, cît și Țiganul lui Palamas și pe Marcel Proust. Cumpănesc: pe Dante poate să-l accepte fără rezerve, căci era un om înălțat de credința și dragostea sa. Dar ce a îndrăgit concret, limpede și statornic Țiganul, în afară de însăși propria lui neliniște, iar Proust, în afară de fluxul propriei lui memorii și inimi, adică tocmai caracteristicile personalității sale ? Și dacă admitem că obiectul căutării absolutului poate să fie și neliniștea pură, atunci ce se întîmplă cu concretul ? Nu spun că Tsatsos nu are dreptate, spun doar că nu pot să-i urmăresc gîndurile. Ar putea să-mi răspundă precum Benda: « Domnule, eu sînt filosof, nu sînt sciitor ». Pe Benda îl înțeleg. Totuși nu mi-ar fi trecut niciodată prin minte să susțin că în scrierile filosofilor de la « Arhivele de filosofie și teorie a științelor », există o coerență a elementului rațional. Cel mult aș fi putut să spun că aveau de formulat concepte dificile și că le formulează cu ajutorul unei tehnici inaccesibile mie.

. . . Nu cred așadar că e reală opoziția dintre elementul rațional și cel irațional. Dimpotrivă, dacă ne uităm bine, vedem că poeții contemporani sînt mult mai organizați din punct de vedere logic decît poeții generațiilor anterioare. Adevărat rămîne însă că poezia a devenit mai densă, mai eliptică, mai dificilă și oricît aș crede că, pentru iubitorul de artă, nu există artă dificilă, simt și eu și înțeleg foarte bine amărăciunea poetului care constată că se bucură de un public mult mai mic decît actorul unui teatru de estradă. Nu susțin nici că nu se poate scrie și un alt gen de poezie, mai « deschisă »; spun doar că ea nu s-a scris în epoca noastră. Mai spun și că mă interesează și păstrarea poeziei — fie și pentru trei oameni numai —, și, mai departe, contactul ei larg cu lumea. Și fiindcă a venit vorba despre « politica » omului de spirit, aș dori să adaug că acest fel de om — dacă împărtășește credința în « operele durabile », și e convins că o țară în care se ofilesc încercările artistice se scufundă în barbarie — , trebuie să-l ajute pe poet (care își face în felul său — singurul posibil —, datoria).

Pe de altă parte, cum e cu putință să fixăm a priori limitele artei afirmînd că dincolo de o anumită limită nu poate să existe artă, așa cum pare a crede interlocutorul meu ? Sînt de acord că ideea de artă implică pe aceea de rînduială bine întemeiată. Dar această rînduială nu a fost promulgată prin vreo teorie absolută — oricare ar fi ea, — ci prin totalitatea acelor opere majore care iradiază odată cu trecerea timpului o lumină nouă, tot mai statornică. Fiecare nouă operă de artă, ocupîndu-și locul printre aceste capodopere, confirmă și schimbă în același timp această regulă și înțelesul operelor anterioare.

Între operele vechi și cele noi nu există absolut nici o opoziție. Marile creații ale predecesorilor noștri ne impresionează numai din punct de vedere estetic și cu atît mai mult cu cît sînt coroborate de noi creații. Poate că ne-ar impresiona din punct de vedere istoric dacă înnoirea neîncetată a artei s-ar opri pentru că doar atunci s-ar desființa și funcția estetică.

. . . Nu, nu e exclus ca această umbră sau linie să fie semnul unei mari originalități, tot așa după cum nu e exclus — lucrul se întîmplă cu aproape toți poeții secolului XVIII

Scanned with OKEN Scanner

rancez — ca ea să fie semnul unei mediocrități supărătoare. Iată de ce mă revolt. Dar « ignoranța doctă », așa cum o numește el, poate să ne supere și să ne facă să ne pierdem răbdarea împingîndu-ne să categorisim în același fel pe cei buni și pe cei mai puțini buni, afirmînd, « Platon i-ar fi numit „kompsoi" pe adepții mișcării noastre de avangardă, așa cum îi numea pe sofiști . . . »

Nu știu cum i-ar fi numit Platon. Poate că observîndu-le încercările, le-ar fi atribuiit un epitet mai măgulitor, asemănător celor pe care le întîlnim în « Fedra ». Aș vrea totuși să subliniez faptul că nu e potrivit să creăm confuzii în mintea celor tineri, sfătuindu-i să se păzească de strigoii noi, atîta vreme cît există atîția strigoi vechi care se plimbă liniștiți prin lume . . .

Mă tem că din aceste afirmații ar putea reieși că singurul punct de vedere pe care îl accept este agnosticismul. Nu e așa. Susțin doar că Grecia de astăzi încearcă să-și găsească locul ei în cadrul tradiției antice cunoscută ei doar din surse străine. E foarte puțin timp de cînd a început să devină conștientă de istoria ei recentă, văzîndu-se astfel obligată să importe o parte de hrană spirituală mai mare decît este în stare ea singură să producă. Caracteristicile ei spirituale sînt foarte puțin cunoscute, un sîmbure înconjurat de un imens pustiu și de necunoscut. Acest pustiu îl izolează, dacă mă pot exprima așa, uneori pe artistul care vrea să trăiască în această țară și îl face, fie să secătuiască, fie să se irosească în gol. Și în aceasta văd una din cauzele pentru care din atîția cîți pornesc, așa de puțini ajung pînă la capăt. Și, devreme ce situația unui artist e atît de grea, ce rost are să-i creăm greutăți suplimentare cu noi teorii care nu-i ajută în nici un fel ?

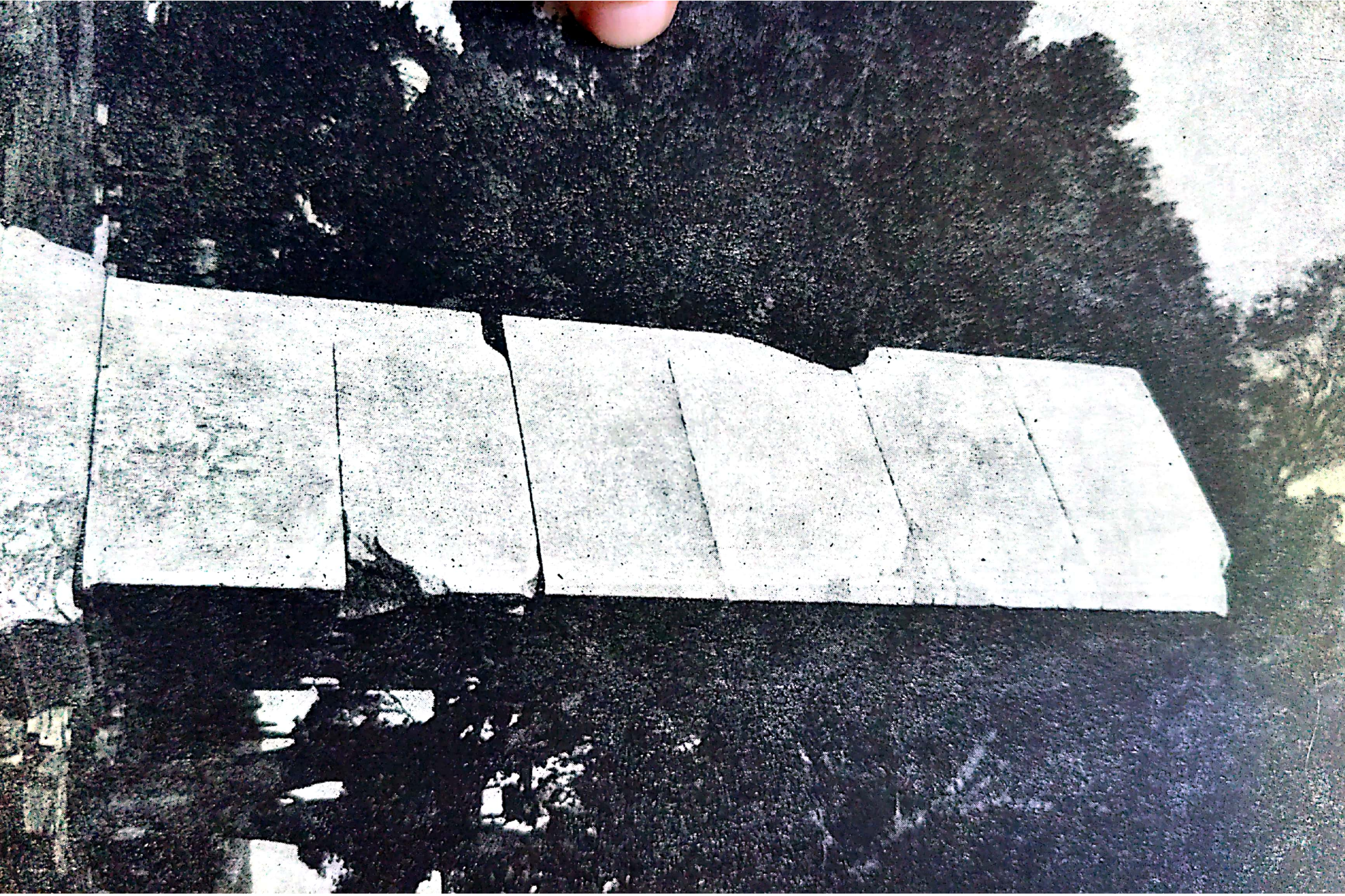
I-am uitat pe avangardiști. Nu-mi propusesem să-i apăr. Unii dintre ei sînt tineri poeți care scriu bine, în nici un caz « în opoziție cu principiul de bază al spiritului elin » și nu cer decît să fie lăsați să scrie și mai bine.

Cît despre interlocutorul meu, știu că pînă la urmă nu e greu să ne punem de acord. Mă tem doar că nu voi putea fi de acord cu cei care îi vor asculta învățătura. Din aceste două motive am înșirat atîtea — « și nu-mi stă în fire », așa cum ar fi spune akrigiannis.
Atena, august 1938.

În romînește de LIA BRAD

Un verticalism esențial: Olympia

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

IOANNA TSATSOS

POEME

în românește de
ION BRAD

Scanned with OKEN Scanner

din

din CICLUL OROLOGIULUI

SEMN DE ÎNTREBARE

Îndepărtată Ifigenie,
alkion la țărmul acelei mări,
nedumeriri,
strădanie de-a afla tainica voință a zeilor,
strădanie de a-ți înțelege dorința
întinsă la orizont mai puternic
decît pînzele corăbiilor,
te apleci să îmbrățișezi marea
de parc-ar fi începutul și sfîrșitul unui pămînt drag.

Îndepărtată Ifigenie, nu te grăbi
spre osîndă,
sufletului nostru orice i-ai da,
fie și darul cel mai de preț,
noaptea va rămîne iarăși singur
în fața semnului de întrebare;
în jurul lui vor șopti, se vor înghesui
noi întrebări,
mironosițele îl vor țintui cu privirile lor
și plictiseala;
pentru că oamenii cînd poartă
fața lor frumoasă
cealaltă se-ascunde undeva pe aproape.

Te-ai gîndit vreodată de ce atotputernicii,
trecători ca și noi, ucid
tîrînd după ei blestemul ?
Nenorocirile, chiar și cele ce nu le mai știm,
se scriu pe hîrtie
și vin noaptea să ne trezească,

stăruitor coșmar durerea imaginată.
Binecuvîntată fie inima iernii;
în miezul ei, timpul Zeului,
fără-al martiriului chin,

Scanned with OKEN Scanner

în lumina tulbure de după ploaie se-aprind
lacrimile măslinului,
zadarnic încearcă zăpada s-acopere trandafirii,
căldura lor proprie le dă viață.

Am închis ochii străbătînd lungul drum alb,
și-mi auzeam pașii în bătăile inimii,
apariții nenumărate
păsări pe umeri,
la picioare,
toți anii care-au trecut sînt
acuma,
și rănile mari, infectate,
deschise pe veci.

Îndepărtată Ifigenie a păsărilor de mare,
știi bine,
pecetea norului trecător
șterge numele predestinate
de pe suprafața pămîntului.

ZORII

La primele tresăriri ale soarelui
s-a aplecat spre mine copacul
încărcat
să-mi dăruiască florile toate
deschise-ntr-o noapte,
în noaptea de față.

Nemuritoare, umilă, plină de recunoștință

În zorii unei astfel de zile
mi s-a vestit dragostea,
cedru care ajunge
acoperișul îndureraților.

S-a înserat,
oboseala și grija au dat năvală;
printre nenumărații
care-și așteaptă plecarea
și eu,
stau de vorbă cu moartea ascunsă undeva
în amintiri, în așteptări,
stau de vorbă despre ce sînt datoare:
prietene, oriunde-ai fi
acum în liniștea mare,
ajută-mă !

Scanned with OKEN Scanner

ARIADNA

Corăbiile s-au pierdut în ceață
și ultima împodobită a fost a lui,
cu trupul mîndru
ținea dîrz timona.

A înfruntat crivățul
n-a biruit-o valul puternic;
timpul, descumpănit, iată-l acolo
îți sfîșie orizontul;
cu care bucată din pînza lui să începi?

Cea mai adîncă petală a inimii s-a desfăcut
ca să primească durerea dragostei;
a plecat, cum să-i desvălui taina
ce te stăpînește precum o stăpînești ?

Neputincioasă pustie la țărmuri stai,
noaptea e fără sfîrșit,
totul tăcut, se aud zeii,
și păcatul e dublu.

Valurile se luptă turbate
singură, stîncă în largul mării,
suspini și tu împreună cu ele a despărțire
și călătorul e grăbit să-și urmeze chemarea.

Acum nu mai umbli desculță prin nisipul uscatului
cu tîmpla încinsă de fierbințeala pămîntului, de sare,
lumina lui în zadar te mai caută.

Acum timpul cu tine intim se unește
îi auzi bătăile inimii,
ai conturat cercul singurătății tale
și îl păzești cu mîndrie
și nu mai aștepți .

Supărarea și dorința ta sînt bătrîne;

Zadarnică-i speranța nesfîrșită-a pămîntului
zadarnice dorința și gîndul.

ÎNTOARCERE

Să cunosc
umi vechi intrate-n istorie
lumi cu vii bucurii, cu necazuri,

dar să mă-ntorc,
să mă întorc mereu pe același pămînt

Scanned with OKEN Scanner

pământul meu
împletit cu andrele verzi
din cer și din țărm;
să mă întorc la lumina mea
care străpunge norii și frînge furtunile;

să mă întorc în aceeași casă
cu portretele tale-n pereți,
cu tablourile-n care corăbiile
călătoresc cu vînt bun la pupă;

nopțile mele să fie legănate de vîntul Penteliconului
aromind a pin și a rodiu,
înviind chipuri iubite.

CASE

Casa noastră pierdută
zăgăzuia marile valuri
în fața porții sale
la ceasul de furtună,
închidea în ea
pe mama, regină darnică
în bucurie, în jocuri.

Casa noastră pierdută
a învăluit-o un nor purpuriu
picurîndu-ne-n inimă rouă,

acum o dărîmă.

Casa care te-a pierdut
și te cheamă,
în jurul zidurilor cărțile
cer aburul mîinilor tale
și ofranda gîndurilor
care răspund cu pulsuri, cu idei,
unele prind chip
altele se șterg.

Iar scoicile pe masă
simt încă mișcările
prietenoase, familiare,
ale celui bătut de valurile mării.

Pana ta așteaptă.

Casa care te-a pierdut
moare și ea.

Scanned with OKEN Scanner

CĂRAREA

Vieți și iubiri, de care să vorbesc mai întîi ?
Le retrăiesc în dogoarea fără pereche
și din nou viu la tine
care mi-ai fost statornică o viață.

Pentru tine, liberă suflare,
am fost izgoniți din bunătatea casei,
și drumul vieții l-am urcat cu chin.

Într-adevăr, această cărare-a libertății
din copilărie am urmat-o
și ea fuge ca fata morgana,
care-or fi oare urmele ei ?

Am încercat să ating singurătățile-acestea,
omul,
și pielea mi s-a-ncrețit de-atîta nedreptate.

Noaptea care-aduce liniștea adevărului
și ființa noastră dintru-nceput
alungînd năvalnica zi
se predă temătoare
și taina și-o strigă în gura mare.

În sfîrșit, a venit și ora
de răscruce a drumurilor;
am ales cărarea cea grea
printre mărăcini urcușul
spre culmea
ce strălucește o clipă doar;
care din nou se va pierde
în spatele mitului tulbure, a gratiilor ?

PAXOS

Rătăceam prin pădurea bătrînului măslin;
trunchiuri groase, svîrcolite, chinuite,
măști
durerea trunchiurilor;
mă duc spre ele, vin spre mine,
prezențe, absențe vizibile,
cor nemișcat,
mă privesc cu mii de ochi,
zăresc în mine ceea ce nu cunosc

Scanned with OKEN Scanner

ajung cu adevărat eu,
ajung neființă.
Străbuni, voi care i-ați sădit,
le-ați pecetluit marea taină.

Paxos, primăvara, '76

UNDE EȘTI?

În fața bogatului palat al seniorului Scaligeri
Dante Alighieri izgonitul
își strînge în mîini versurile
în jurul lui vrăbiile pălăvrăgesc;
netulburat în visările sale
lasă veacurile peste care-i stăpîn,
cele trecute, cele viitoare,
să se rostogolească.

În fierbințeala miezului de vară
se-aude glasul fraged al fetei care gîfîie
« Unde ești, Romeo ? »
se-nscrie în vechile pietre
în aerul fierbinte vibrează:
« unde ești ? »
Mă-ndrept unde glasul mă poartă
sub balconul ei sînt
cu flori de geranium ca picurii roșii de sînge.
Chip de bronz topit
devenise adevărul ei
și eu îi vedeam auritele plete,
unde ești ?

Cu ani în urmă a trecut răsuflarea poetului
și tot ce-a fost dragoste aici a rămas.

Verona, iulie, '76

DATORIA CREȘTE

Închinată căpitanului de vas Mihail Akilas, poetului împușcat de hitleriști în primăvara lui 1942

Greu sbucium, noaptea nesfîrșită,
datoria crește
și parfumul pomului în floare e viclean,
am înaintat spre țărm
cuvîntul mării e cinstit și simplu
cuvîntul unduirii sinilii
ecouri în ritmul inimii noastre,

Scanned with OKEN Scanner

am înaintat spre țărm,
acolo
jos la umbra pinului
apărat de vrăjile lunii
atotputernica largului mării
m-am oprit să ascult;

Valul respira încet, suspinul
despărțirii
își deschidea brațele pustii
iar catargele se pierdeau pe-ntinderea neliniștită
și iată celălalt val
singurătatea.

Acuma totul e crîncen
mînia apei și-a vîntului
dărîmă zăgazurile
lanțuri sfărîmă
forțează Porțile morții,

cîntecul ultim al vieții
cu fapta îl vom cînta
și sufletul nostru săgeată
înscrie voința de-oțel
a dreptății.

Cuvîntul mării e cinstit și simplu

un nor a învăluit luna
gol a rămas întunericul
s-a prăbușit valul înalt

bubuit de tun,

și-a venit altul
zîmbet amar al triumfului.

Dar cum s-a întors sîngele fierbinte în vine ?

Unde rătăcești idee
nevătămată,
la noi ? la ei ?

Îmi răspunde chinul fără sfîrșit
îmi amintește
plînsetul Mariei.

Scanned with OKEN Scanner

Κύριε, δέν ξέρετε πώς εἴμαστε
Ὅλοι μπορέσαμε νά εἴμαστε
Γιατρεύοντας τίς πληγές μας μέ τά βόλια
Πού βρίσκεμε κάνω σέ πράσινες πλαγιές —
Ὄχι ἄλλες: ἴδιες τίς πλαγιές κοντά μας.
Τιώς ἀναθέσαμε, ὅπως μπορέμε ν' ἀναθάρρεμε
Μέ μιά μικρέλα δόση κάθε πρωί
Πού βρίσκει ζ' ἀκρογιάλι ταξιδεύοντας
Στά κάθαρτα τῆς μνήμης.

Κύριε, ὄχι μ' αἷμα. Ἄς γίνει ἀλλιῶς τό δάκρυά σας.

★

11 Σεπ. '41.

Scanned with OKEN Scanner

« . . . timpul care a fugit și care vine »

Să ai convingerea că în orice eveniment prezent vorbesc de fapt mileniile, să discerni, îndărătul fiecăruia, semnificația adîncă, mai mult, să fii stăpînit de o conștiință mitică a istoriei, iată cîteva din darurile de căpătîi ale Ioannei Tsatsos.

Fiică și soră de poeți (dintre care unul încununat cu laurii premiului Nobel), soția unei prestigioase personalități culturale și politice — actualul președinte al Greciei — ea însăși poetă, Ioanna Tsatsos formula la un moment dat o întrebare tulburătoare: « Oare din cîte straturi e alcătuit sufletul Hellenului care își retrăiește istoria? » Privire și conștiință pururi trează, această fiică a Ioniei le parcurge rînd pe rînd pe toate, identificîndu-se cu fiecare dintre ele.

Paginile de amintiri cuprinse în cartea *Fratele meu, Gheorghios Seferis*, sînt, alături de poemele din *Ciclul orologiului*, un nobil, sublimat excurs prin istoria și spiritualitatea unui mare popor și totodată răspunsul cel mai elocvent la întrebarea pe care și-o punea în primul rînd sieși.

Iată de ce o marcantă personalitate precum Maurice Genevoix saluta, în aceste două mai recente creații ale Ioannei Tsatsos, îndeosebi în volumul ei de poezie distins cu premiul Alfred de Vigny pe anul 1978 [1], expresia concentrată a hellenismului, a umanismului grec.

"E puțin spus că poezia Ioannei Tsatsos se nutrește din hellenism: el este însuși substanța acestei poezii . . .

Dacă — așa cum au simțit-o și proclamat-o atîția poeți, artiști, și încă dintre cei mai iluștri, așa cum m-au încredințat etapele propriei mele vieți — « copilul este părintele omului » și « pînă la doisprezece ani totul a fost hotărît », iată — după opinia mea — o nouă și vibrantă mărturisire, semnificativă între toate. În minunata carte pe care Ioanna Tsatsos a dedicat-o lui Gheorghios Seferis, admirația fraternă regăsește neîncetat, prin aceeași bătaie a inimii, prezența patetică a minunilor copilăriei petrecute împreună. La fel, în multe din poemele alcătuind Ciclul orologiului, *în emoționanta* Elegie *care îl încheie și pe care o dedică marelui său frate dispărut, poeta se întoarce, cu durere și nostalgie, iar și iar, invincibil, spre casa din Skala: «Casa care te-a pierdut și te cheamă ». Sau: « Cîtă nevoie avea să se simtă copil ! Cum îi plăcea să se refugieze în amintirile propriei copilării ! ». Frate și soră resimt și vor resimți la fel de acut, de-a lungul întregii lor existențe, și despărțirile, și înfrîngerile, exodul și exilul, doliul familiei și doliul Cetății, al patriei, toate acestea îi rănesc ca un fier roșu și umplu de revoltă sufletul lor generos. În scrisorile pe care și le trimit — răspunsuri, ecouri — , glasurile lor se împletesc ca-n bocetele funebre. Gheorghios: « Vreau marea, să o respir. » Ioanna: « . . . Să ascult valurile foșnind sub fereastra mea ». Sau, după drama de la Smirna și pierderea patriei ioniene: « Voi purta veșnic în mine această nouă rană, care mă va face să urlu cum urlă cîinele a moarte. » (scrisoarea lui Gheorghios). Ioanna, cutremurată de o imensă milă: « Fiecare ființă omenească era [atunci] pentru mine ca un urlet înăbușit ». Iar ceea ce afirma într-o lapidară, impresionantă formulă despre fratele ei: « La Gheorghios, instinctul de conservare se transfigurase în creație poetică » e valabil, în egală măsură, și pentru ea. Ioanna Tsatsos refuză supunerea și resemnarea, dintr-o nostalgie a lumii necunoscute și « perfecte » din care ne tragem, poate, cu toții și care hrănește în noi, laolaltă cu speranța, revolta și rezistența.*

---

[1] Ioanna Tsatsos a primit în 1977, pentru întreaga sa operă, medalia de aur a Academiei franceze.

Scanned with OKEN Scanner

Am putea, oare, să nu ne simțim răspunzători și solidari cu această Grecie, « leagănul nostru, al tuturor », cum spunea Thierry Maulnier ? . . . Căci epoca în decursul căreia oamenii de azi își împlinesc destinul terestru a confruntat specia cu drame universale. Angajare, iată sentimentul pe care îl trăiesc și îl recunosc citind Ciclul orologiului : *angajarea adevăratului umanism grec, ce-și păstrează prospețimea de izvor chiar după două milenii. Dar, deopotrivă, întețite brusc, urcînd năvalnic, o simpatie și o admirație pentru Grecia acestui secol, cotropită, ocupată, înfometată, oprimată, sfîșiată—dar mult mai crîncen decît poate cuprinde închipuirea, pînă la ultimele limite ale suferinței și disperării. Am regăsit cu adevărat, și de astă dată aproape fizic, forța și curajul, acea virtute a eroismului care, cred eu, nu numai că participă la umanismul hellen, ci sînt, în același timp, chiar acest umanism. »*

Dintre numeroasele condeie care au semnalat călduros, ca un eveniment al vieții literare, apariția în traducere franceză a celor două volume ale Ioannei Tsatsos, îl amintim pe Dimitri T. Anakis; acesta sublinia nota particulară a cărții dedicate lui Gheorghios Seferis, și care o distinge de obișnuitele scrieri ale genului: « După ce a publicat numeroase volume de poezie, mărturii asupra Greciei ocupate, o excelentă Athenais, *iată această ultimă apariție —* Fratele meu, Gheorghios Seferis. *Biografie complezentă ? Revelații indiscrete ? Nimic din toate acestea. O carte tulburătoare, în care freamătă, în surdină, sensibilitatea și revolta unei tinereți cu memorie percutantă. Luciditate politică slujită de o rară fermitate; o povestire cu* flash-back-uri, *luate între anii '30 și cei de după război ».* (Le Monde, *30.3.1979*).

Și, referindu-se la același volum de amintiri, iată opinia criticului Jacques Lacarrière în revista La Quinzaine littéraire *(296, februarie 1976). « Cuvîntul* corespondență *pare să-și dobîndească autentica densitate în cartea pe care Ioanna Tsatsos o dedică fratelui ei, poetul Gheorghios Seferis . . . Căci descoperi în ea cu uimire, cu încîntare, geneza unei opere poetice rămasă pînă astăzi secretă, iar în această solidaritate fraternă, pe care nimic, niciodată, nu o va putea zdruncina, ecoul celor două glasuri înălțînd, pe nesimțite dar ireparabil, același cîntec în care fiecare se caută, se descoperă, se inventă prin celălalt.*

. . . Închizi cartea, dar rămîi cu senzația de nostalgie și de seninătate stîrnite de o existență deopotrivă demnă și plină de fervoare, care a cunoscut, totuși, fără încetare — ca în vechile tragedii ale lui Eschil și Sofocle — pericolul abisului. Și-ți stăruie în amintire parfumul cald și intens al unei vieți mistuite de focul poeziei, în care cuvintele, cum ar spune Heraclit, îmbată ca mirodeniile. »

Facsimil din manuscrisele lui G. Seferis

Scanned with OKEN Scanner

IOANNA TSATSOS

Fratele meu GHEORGHIOS SEFERIS

Cîteva cuvinte.

Ce greu mi-a fost s-o scriu, cartea asta !
O întreagă viaţă care palpită şi care, totuşi, a trecut deja.
Tot mă mai priveai, dar nu mai erai aici.
Timpului i-a fost milă de mine. L-am văzut luînd-o deodată în amonte, întorcîndu-se la zilele cînd tu erai de faţă. Şi de atunci trăiesc şi timpul care a fugit şi cel care vine.

Am avut doi fraţi. Amîndoi scriau poeme frumoase. Primul, Gheorghios, ajunse celebru. I s-au decernat premii. Tinerii îi murmură versurile. În timpul cît a zăcut greu bolnav, ţara întreagă i-a împărtăşit suferinţa.
Al doilea, Anghelos, mereu tainic, necunoscut, s-a stins încet într-o noapte, departe, în pămînt străin. Poemele lui au dispărut. O tăcere grea de mesaje l-a înfăşurat, precum tăcerea nopţilor cu stele.
Numai Dumnezeu ştie din ce-i făcută dreptatea lui !
Despre primul voi vorbi, căci dialogul nu s-a întrerupt niciodată. Anghelos, poate cel mai bun din toţi trei, alesese tăcerea.

Il voi lăsa deoparte pe Gheorghios cel încununat de premii. Voi vorbi despre Gheorghios, băieţandrul care deschide ochii asupra unui univers întunecat, încercuit de munţi înalţi, cu o singură lucoare, poezia ; despre fiinţa lui tînără, venită pe lume cu o sensibilitate acută, rană perpetuă cu care înfruntă greutăţile vieţii ; despre meşteşugarul care luptă să supună meseria, ca să se exprime.
Valorile consacrate nu-i mai spun nimic, nu-l mişcă, nu-l emoţionează. Pururi nemulţumit de sine, îl obsedează neîncetat căutarea adevărului.
« Mediocritate, totul este mediocru, mediocritatea îmi îngheaţă sîngele în vine. »

Încredinţez aceste pagini tinerilor care l-au iubit pe Seferis. Poate îi vor ajuta în clipele dificile, de îndoială.

Scanned with OKEN Scanner

1912—1918

N-am revăzut niciodată casa noastră din Smirna, pe care a trebuit s-o părăsim cînd eram încă copil. Era o casă încăpătoare cu trei caturi şi cu o scară largă, din lemn de acajou. La subsol, pivniţele, unde se păstrau proviziile pentru tot anul. La parter, curtea interioară, spaţioasă, sufrageria cu portretele bunicilor, fotoliile adînci, sala de primire şi salonul. Mai era şi o curticică descoperită, cu o glicină somptuoasă, un bazin de piatră şi un havuz. La primul etaj, odaia cu icoane şi dormitoarele. Mai era şi o încăpere cu balcon închis dînd către stradă şi către mare, unde ne jucam, toţi trei copiii : regatul nostru, al tămbălăului şi al gîlcevilor noastre.

Gheorghios avea camera lui, cu un mic birou unde lucra. Anghelos şi cu mine împărţeam o singură cameră, cu paturi alăturate. Îmi amintesc că noaptea,deseori auzeam mobila scîrţîind. De frică îl trezeam pe Anghelos. Flecăream, bucuroşi şi neascultători. Apoi cuvintele se răreau, pleoapele cădeau grele şi ne fura din nou somnul.

« Odaia cu icoane », cum i se spunea, nu mi se poate şterge din minte. Semăna cu o biserică: mare, luminoasă, mirosind a tămîie. Într-un unghi, din dreptul ferestrei, iconostasul cel mare sprijinit de o masă. Bineînţeles, sfinţii protectori ai casei se găseau la loc de cinste: sfîntul Stylian, Sfîntul Gheorghe, sfîntul Ion. Pe celălalt perete, icoana cea mare de argint a Maicii Domnului, făcătoare de minuni, precum şi cea a « Sfintei Fecioare cu zîmbetul dulce »[1], de care erau agăţate *ex-voto*-uri. Candela ardea zi şi noapte. Mai era şi un sfeşnic pentru lumînări. Acolo, în fiecare seară, cei trei copii îşi făceau rugăciunea înainte de culcare. Adesea, cînd o căutam, o găseam acolo pe mama, îngenuncheată. Atunci, mă aşezam pe trepte şi aşteptam în tăcere. Cînd ieşea, mă ridica în braţe şi mă strîngea la piept.

De Crăciun se punea în mijlocul camerei un *brasero* de bronz. Pe jăratecul lui, zi şi noapte, pînă la Bobotează, coceam mere împănate cu scorţişoară şi cuişoare. Toată casa se îmbălsăma de aroma lor. Din ele se făcea tămîia pentru tot anul. Căci, zilnic, dimineaţa şi la asfinţit, mama tămîia icoanele.

Cum aşteptam clipa aceea, dinaintea cinei, — să stăm cu tata ! Cînd se întorcea acasă săream pe el.

— Ce poveste ne spui astăzi? Anghelos şi cu mine îi aduceam papucii. Se aşeza în fotoliul său, zîmbea misterios ca şi cum ar fi complotat cu el însuşi, ca să găsească mijlocul de a ne seduce.

— În vremea aceea, Alexandru cel Mare, călare pe calul lui focos, galopa cu oastea prin Asia, şi era învingător, mereu învingător. Pe atunci, aproape toată lumea învăţa greceşte şi putea să citească fabulele lui Esop pe care vi le-am citit şi eu deunăzi.

Şi altădată:

— În vremea aceea, mii de zidari şi de maiştri zideau catedrala Sfintei Sofii. . . Meşterul lor era un mare învăţat. Pictori, care erau nişte sfinţi, pictau icoanele. Fără de număr erau candelele. Iar Maica Domnului se aşează acolo, pe tronul ei, pentru totdeauna.

Cînd ajungeam la căderea Constantinopolului şase ochi de copil înecaţi în lacrimi erau ţintuiţi asupra lui.

— Împăratul Constantin nu putea să plece?

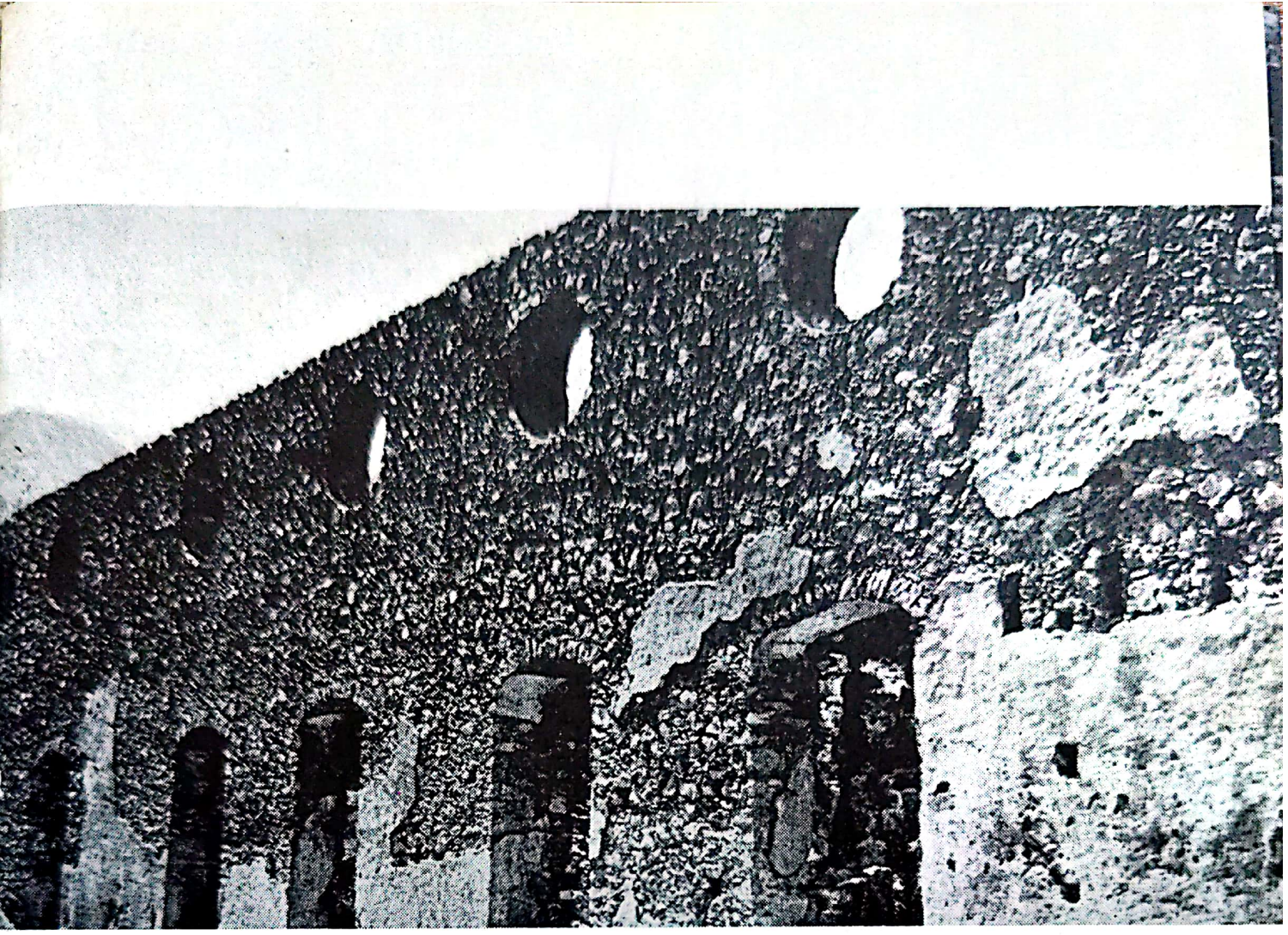
— Firește că putea şi totuşi nu a plecat. Vroia să piară.

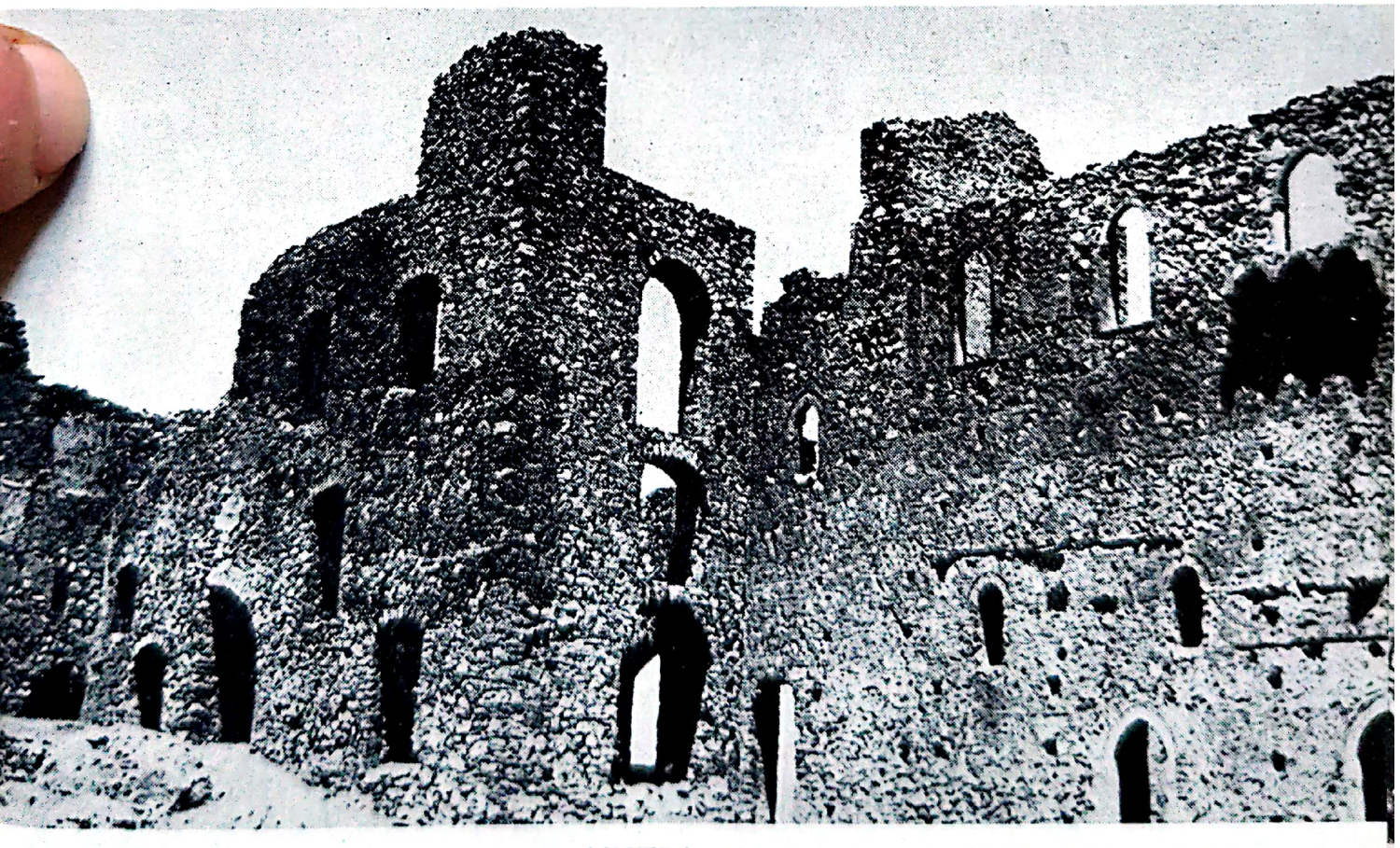
— Dar de ce să piară? întrebam noi desnădăjduiţi.

---

[1] În Grecia, Maicii Domnului i se dau o sumedenie de epitete. (N.T.)

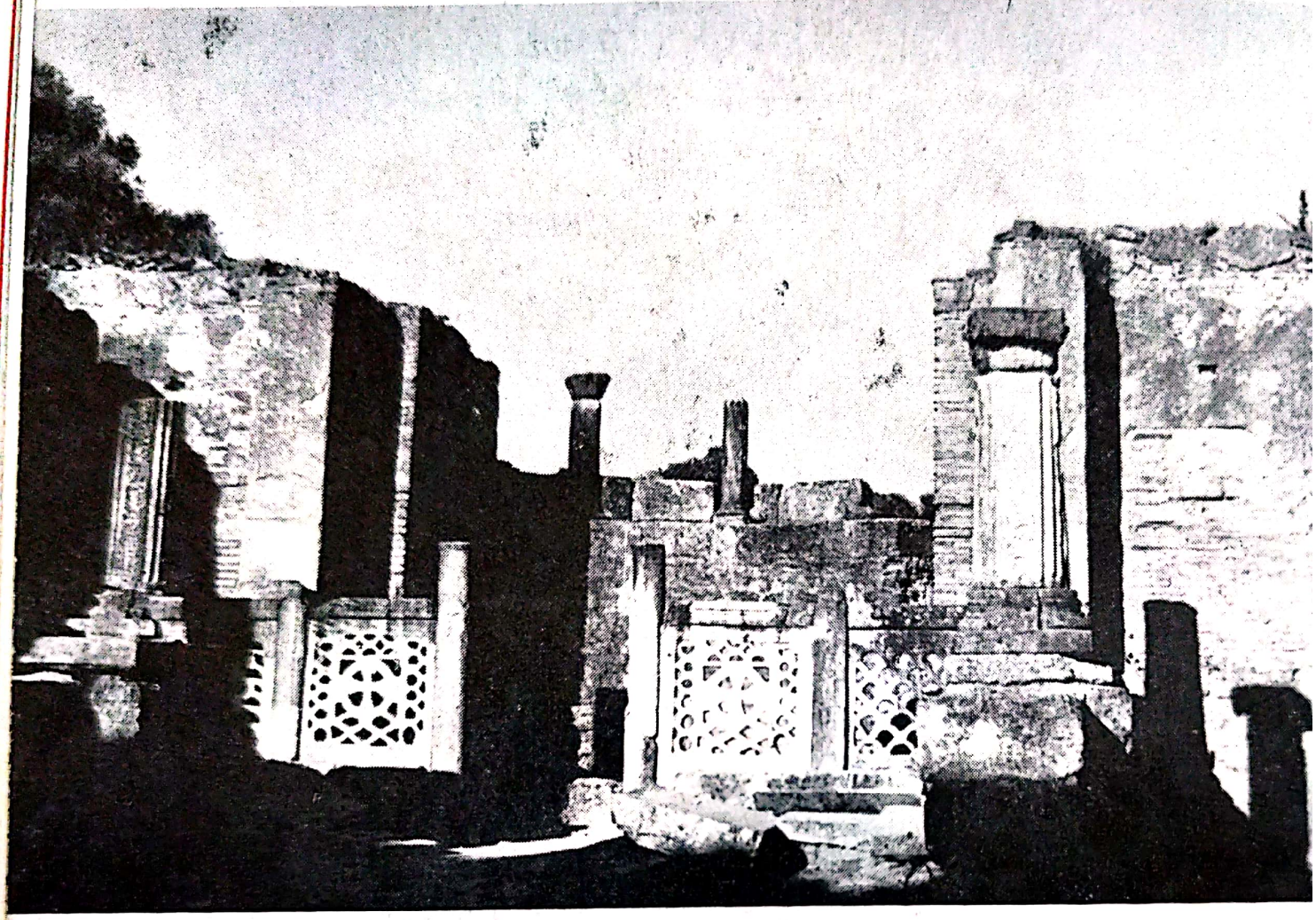
Scanned with OKEN Scanner





MISTRA, ziduri la Marele Palat al Despotului

Scanned with OKEN Scanner



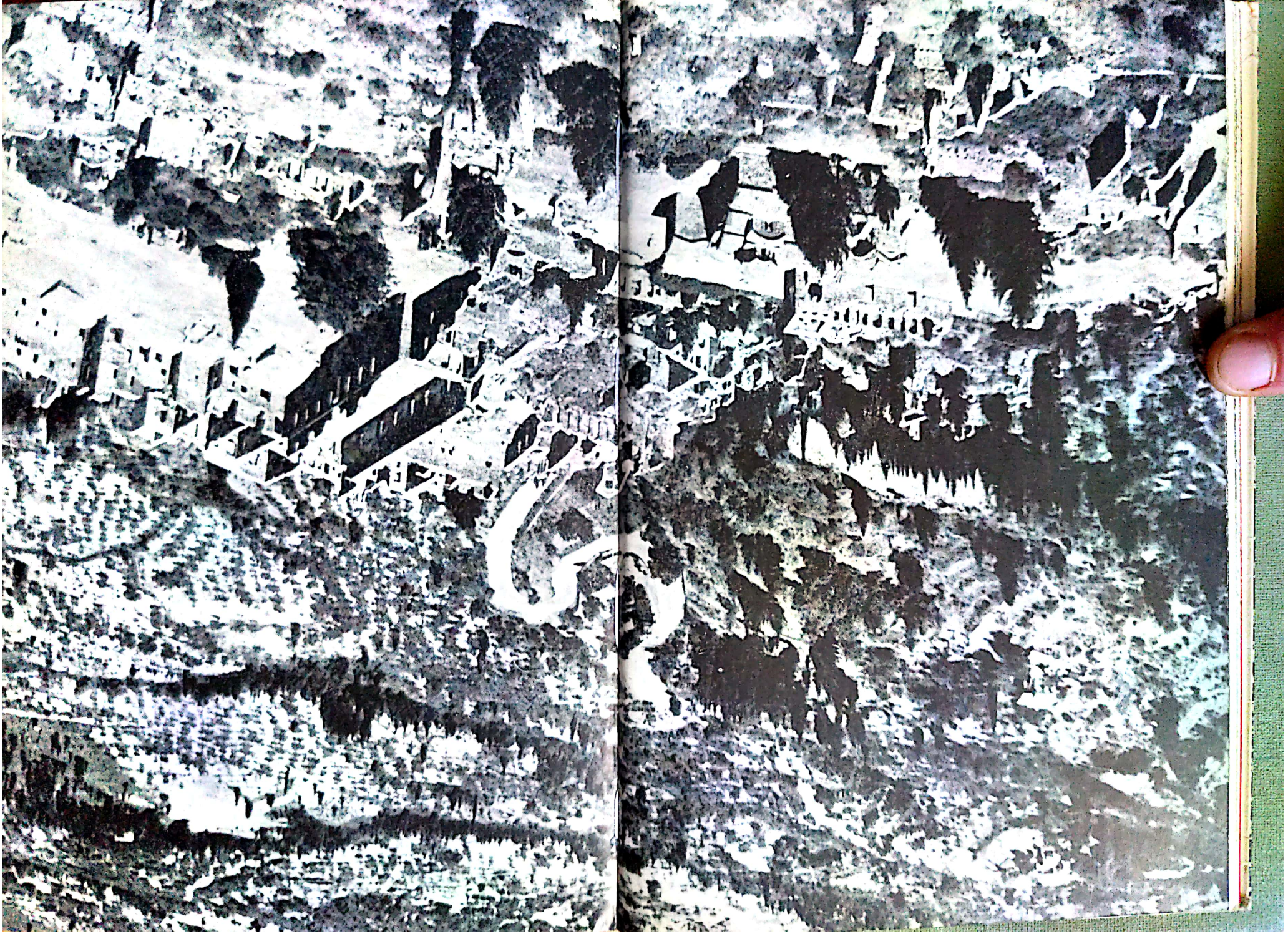
OLYMPIA, atelierul lui PHIDIAS, anume construit pentru statua lui Zeus, la dimensiunile, în planimetria și în condițiile de ecleraj pe care urma să le aibă sculptura; în primul plan, adaosuri de epocă bizantină.

Chiparoși, în calmul mînăstirii de la DAPHNI . . .

MISTRA, adică LA MAÎTRESSE, în graiul cruciaților ▶▶ franci ai lui Villehardouin; care au cedat-o curînd bizantinilor.
Decor de solitudini, în întregime medieval, sfidînd, la numai o leghe distanță, amintirea Spartei antice.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



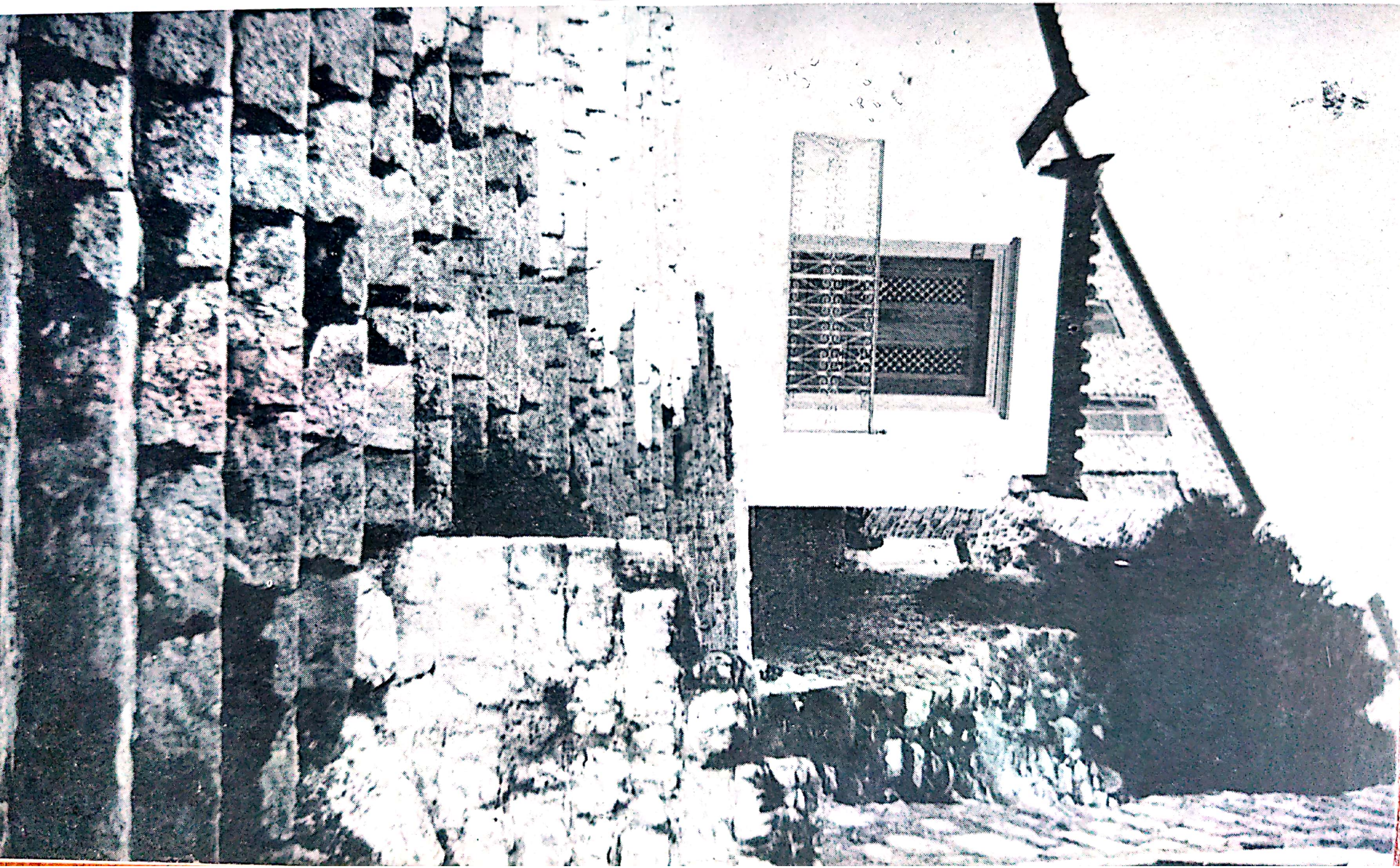
Scanned with OKEN Scanner

Alb de var, pînă și pe pietrele pe care calci, urcînd cotit; decor pentru un vechi cuib de corsari— insula HYDRA.

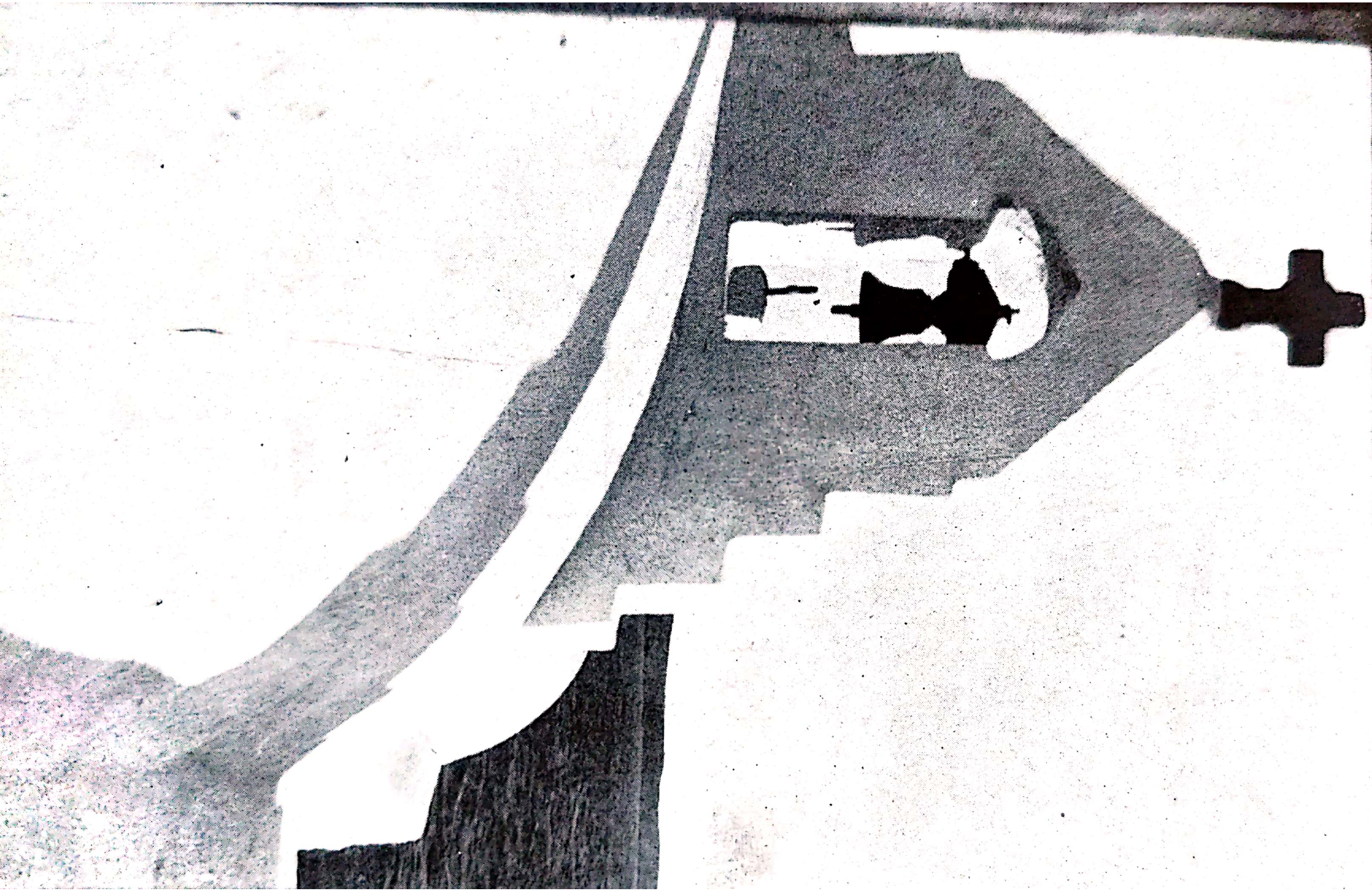
O arhitectură populară, cu stil dar fără timp, rămînînd severă în sintaxa cea mai imprevizibilă. MYKONOS, HAGHIA-MAVRI PARAPORTIANI, una din cele patru capele pitoresc aglutinate.

O tipică « marină », însă donquijotește semănată cu mori de vînt. MYKONOS, în EGEE.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

— Pentru că dacă ar fi plecat, n-ar mai fi fost transformat în marmoră. Şi nu l-am mai aştepta acum să învie !

Skala şi marea. Povestea unei vieţi duce întotdeauna către tristeţea difuză a morţii. Singura adiere proaspătă care ne vine din trecut, se naşte din puritatea dintîi, fără de griji, a copilăriei, din joc, munca cea mai de preţ a vieţii noastre.

Skala, unde ne petreceam vacanţele, însemna pentru noi mult mai mult decît să mergem la ţară. Era un fel de loc magic, pe măsura himerelor noastre, un refugiu împotriva apăsărilor vieţii de şcoală. Grijile noastre se ştergeau ca prin farmec, ne contopeam cu soarele, cu marea. Prilej pentru experienţe bogate, totdeauna prea scurte. Plictiseala dispărea. Eram liberi, minunat de liberi.

Skala nu era de o frumuseţe copleşitoare. Nici păduri, nici munţi înalţi. Îşi deschidea braţele, tandră, spre mare; de o parte se înşirau satele de pe coastă, de cealaltă, malul se întîlnea cu insula lui Anaxagoras. În faţă, un pîlc de insuliţe risipite ca nişte animale de peste fire, credincioase, se odhneau pe întinsul mării şi ne păzeau. Le simţeam răsuflarea în briza umedă. Ele dăinuie mereu pe aceste insule, în străfundurile conştiinţei mele, ca o securitate, ca un refugiu. Bineînţeles, îşi schimbă mereu înfăţişarea. Sînt uneori poemele care-mi plac, alteori călătoriile la care visez, uneori iubiri, idei, sacrificii. Sînt ale mele pentru totdeauna, împiedică urîţenia să mă împresoare.

Pe plajă, bambuşi şi trestii.

Pe uscat, cît cuprinzi cu ochii, podgorii nesfîrşite. Dar şi mulţi smochini. Pe vîrful unui colnic, o bisericuţă. Gheorghios îşi amintea cum urca acolo, împreună cu tata, la hramul Sfîntului Ilie. În iulie 1918 avea să-i scrie din Atena:

Dragă tată,

. . . Astăzi, de Sfîntul Ilie, mă gîndesc din nou, pentru prima oară după atîţia ani, la minunata plimbare matinală pe care o făceam totdeauna în ziua asta. Cum urcam, cu greu, drumeagul şi ce bucuroşi eram, odată ajunşi în vîrf, să contemplăm, ca pe o imensă fereastră la picioarele noastre, pînă la malurile acoperite de sare, palpitul viilor în vale, al insulelor, al caicurilor. Frumoase zile, într-adevăr. Dar de ce mă întristez? La vară, cu voia Domnului, vom petrece ziua asta, în casa noastră îndrăgită.

1918—1919

Paris.

Vara anului 1918. Nimeni nu mai face previziuni asupra duratei războiului. De atîţia ani ne hrăneam cu speranţe zadarnice.

În momentul acela, tata îi scrise mamei să venim cu toţii la Paris. Grija lui cea mai mare era Gheorghios. Îşi terminase liceul şi se înscrisese la facultate, la Atena. Tata ţinea cu tot dinadinsul ca fiul lui să studieze în Franţa, ca şi dînsul. Şi mama, fără a şovăi, vîndu totul din casă, ne luă pe noi, copiii, şi o porni spre Franţa, înfruntînd mările nesigure din pricina minelor şi înţesate de submarine. De cîte ori ne-a povestit ceasurile de insomnie pe care le-a trăit pînă să ia această hotărîre. Ne risca viaţa.

Mă duseseră pe vapor pe jumătate adormită. Urma să plecăm în toiul nopţii, pentru mai multă siguranţă. Comandantul dăduse ordin ca cei cîţiva pasageri să rămînă pe punte, ca să ne putem îmbarca mai iute în şalupele de salvare, dacă am fi fost torpilaţi. Mă înfăşuraseră într-o manta soldăţască şi mă cuibărisem cît mai aproape de mama. Pe punte, un mus şedea cu picioarele încrucişate şi fredona în beznă: «Adio pămînt, adio viaţă, asta-i ultima noastră călătorie».

Noi rîdeam. Pe atunci nu ne dădeam încă seama de primejdie.

Scanned with OKEN Scanner

Aveam o guvernantă franceză, o fată bătrînă, uscată. Spre norocul meu, nu dormea la noi. Anghelos şi cu mine, după cină, ne refugiam întotdeauna în camera lui Gheorghios. Erau clipele noastre cele mai frumoase. Neobosit, ne citea versuri. În vremea aceea, îi prefera pe Solomos [1] şi Mavilis [2] dar îi erau dragi şi poeţii francezi. Ne recita şi din propriile lui versuri.

Toţi aceşti poeţi, idoli legendari ai imaginaţiei noastre, atît de familiari, atît de ai noştri !

Păstrez foarte vie o amintire din anul acela şcolar. Într-o zi, directoarea intră în clasă şi ne anunţă în mod solemn moartea lui Edmond Rostand. Mă cuprinse deodată o desnădejde imensă. Plîngeam, de neconsolat. Paulette, prietena şi colega mea de bancă, mă întrebă:

— Dar ţi-era rudă? Îl cunoşteai?

Am scuturat din cap, printre suspine. Cum să-i explic, dacă nici eu singură nu înţelegeam.

Prin simpla lui prezenţă, Gheorghios era pentru mine un adevărat dascăl (. . .)

Aşteptam cu nerăbdare să ies cu el. Umblam ceasuri întregi. Ne aşezam pe bănci. Îmi recita versuri, îmi vorbea despre proiecte de poeme. În toamna aceea am înţeles că poezia avea să-i fie patima şi chinul. Scria versuri, şi cînd le recitea, le rupea. Convinsă încă de pe atunci că e un mare poet, îi păstram orice petic de hîrtie. În grădina Luxembourg, lîngă statuile Reginelor, îmi citea « Ultimele cuvinte ale unui sinucigaş »; întipăreau prima izbucnire a tragicului, în viaţa lui de tînăr fără griji.

Mediocru, totul este mediocru, pretutindeni mediocritate
Dorinţele mele, iubirile mele, tot ce simte inima mea,
Tot ce vede sufletul şi idolii cugetării,
Dragostea de frumos şi dragostea de eternitate,
Totul este mediocru şi mă înăbuşe ! Mediocritatea mă îngheaţă. [3]

Şi iată că în primăvara anului 1919, sosi ziua cea mare: convorbirile de pace de la Sèvres. Istoria ne datora din plin această satisfacţie. Ziua aceasta ne costase scump. Cum s-o cuprindă biata inimă omenească?

Părinţii au telefonat la şcoală. Gheorghios şi Anghelos au venit dimineaţa să mă ia. Ne-am dus direct la Sèvres. Aici am aşteptat ceasuri întregi în faţa unei clădiri impunătoare. În această clădire şefi de state hotărau soarta noastră. Gheorghios era foarte palid. Niciodată nu-l văzusem arătînd aşa.

— Între zidurile astea, îmi şopti el, se hotărăşte soarta existenţei noastre.

Pe urmă, l-am văzut ieşind pe Venizelos — purta haină neagră şi cilindru — împreună cu colaboratorii săi, şi cu părintele nostru. Zîmbeau.

— Ionia e desigur liberă, îmi şopti Gheorghios, strîngîndu-mi braţul.

---

[1] Dionisios Solomos (1798—1857). Poet de primă mărime, născut în insula Zante. Autorul imnului naţional. (N.T.)

[2] Lorenzo Mavilis (1860—1912). S-a născut în Itaca. Moare pe cîmpul de luptă. Autorul unor remarcabile culegeri de « Sonete ». (N.T.)

[3] Μέτρια κι'όλα μέτρια καὶ μέτρια παντοῦ.
Κ'οἱ ἀγάπες μου, κ'οἱ πόθοι μου, κ'ὅτι ἡ καρδιά μου ἀνειώνει
Κ'ἡ φαντασία τῆς ψυχῆς, καὶ τὸ εἴδωλο τοῦ
Καὶ ὁ ἔρωτας τῆς ὁμορφιᾶς καὶ τοῦ παντοτεινοῦ,
μὲ σφίγγουν ὅλα μέτρια, τὸ μέτριο μὲ παγώνει.

Scanned with OKEN Scanner

Prin tratatul de la Sèvres (care urma să fie semnat în 1920), se creea pentru Smirna și regiunea aferentă un parlament local cu un sistem electoral, care trebuia ratificat de către Societatea Națiunilor. Cinci ani mai tîrziu, acest parlament putea să voteze pentru unirea definitivă a regiunii cu Grecia. Guvernul grec era răspunzător de păstrarea ordinei și, de aceea, trebuia să țină acolo forțele armate necesare (art. 56—83).

M-am înapoiat la școală, întovărășită de Gheorghios. Aveam impresia că oamenii, arborii, se apleacă tandru spre noi, ne surîd . . .

Cînd ne-am regăsit acasă, tata ne spuse:

— S-a tras în gară asupra lui Venizelos. A căzut în brațele mele, rănit. Noroc că preliminariile tratatului erau semnate.

1919

Pămîntul natal eliberat

Îmi amintesc primele zile petrecute la Smirna. Unchiul Socrate Seferiadis ne primi în casa lui vastă care dădea spre mare. Era un om puternic, sever, drept. Toți copiii se temeau de el. Mi se dăduse o cameră numai pentru mine, încărcată de mobile grele, cu portrete de familie de jur împrejurul pereților. Cînd m-am culcat în patul cel mare, am întîlnit brusc privirea mîniată a unui străbun îndreptată spre mine. Mi-a fost frică. M-am străduit să fiu vitează, am stins lumînarea și am închis ochii. Dar, în întuneric, simțeam privirea portretului ațintindu-mă. Înspăimîntată, am aprins din nou lumînarea, am luat fotografia lui Gheorghios, am alergat, ghemuindu-mă, în patul mamei.

— Tu, mai înțeleg, dar ce caută fotografia lui Gheorghios?

— Dar cum să-l las, mamă, singur între mutrele astea supărate care parcă ne cer ceva?

La Skala, mama descuie cu cheia mare ușa de la intrare a casei noastre. Pereții exteriori, foarte scorojiți, mai purtau pe toată suprafața lor literele G.S. După ultimul spoit, Gheorghios își însemnase inițialele peste tot unde reușea să ajungă cățărîndu-se.

Casa îi aparținea: i-o lăsase bunicul prin testament. Mai tîrziu, paznicul îi încredință cheia și cu toate că era ruginită, el o păstră ca pe o comoară.

Mama se îndreptă spre pivniță, neliniștită. După ce o descuie începu s-o golească.

— Dați-mi o mînă de ajutor, ne ceru ea.

Am scos paturi vechi, scaune desfundate, undițe. În fund, pivnița făcea un unghi și alcătuia un colț invizibil. Acolo, am descoperit un obiect voluminos, înfășurat în cîrpe și hîrtii.

— Slavă Domnului, murmură mama, cu un suspin de ușurare. Anghelos, dă o fugă la domnul Economos și roagă-l să vină la noi. Spune-i că sarcofagiul e la locul lui.

Cîteva zile înainte de izbucnirea războiului, îl descoperiseră niște muncitori săpînd via de zestre a mamei. Și ea, trebuind să părăsim Skala cît mai iute, abia prididise să-i înfășoare fragmentele și să le pitească în ascunzătoarea aceea tainică din beci.

Văzînd sarcofagiul, arheologul Gheorghios Economos străluci de bucurie și începu îndată să-l reconstituie.

— E o piesă extrem de rară, ne spuse el. Numai la British Museum se află una asemănătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Al nostru se păstra în stare perfectă. Scene de luptă între greci şi cimerieni, pline de viaţă, îi acopereau flancurile. Mama, care se frămîntase mult în cursul ultimilor ani, pentru că se simţea răspunzătoare de protecţia lui, ceru să fie trimis neîntîrziat la muzeul din Atena. Domnul Economos îl încredinţă, în acest scop, comisariatului helenic din Smirna. Guvernatorul făgăduise că va fi expediat de urgenţă la Atena. De ce n-a făcut-o? Unde oare s-o fi găsind acum sarcofagiul?

1920

Gheorghios era prin natura sa o fiinţă tragică. Acesta era secretul măreţiei sale; secretul forţei sale. Fie că priveau propria lui persoană, ţara sau omul în general, el se afla întotdeauna în miezul tragic al evenimentelor, trăindu-le din plin angoasa, măcinat de ea. Tresărind pînă şi la cele mai imperceptibile vibraţii. Îl vedeam prins în vîltoarea tragediei sale deopotrivă individuală şi cosmică. O secundă, şi avea să fie înghiţit de hău. Există un punct suprem al sensibilităţii fiecăruia, cînd omul nu poate fi salvat decît de propria sa măreţie. Altfel, viaţa se consumă în focul vieţii. Fără poezie, cred că Gheorghios s-ar fi sinucis, sau s-ar fi lăsat răpus pentru o idee. De cîte ori nu revenea în scrisori această frază:

— Spune-mi că nu e vina mea — De cîte ori zorit de timp, chinuit de sentimentul datoriei, de năluca patriei sale pierdute, sau de nedreptate, nu l-am văzut în el pe Oreste? Concentrat întotdeauna asupra lui îşi investiga propria responsabilitate.

— Spune-mi surioară, oare nu sînt eu vinovatul?

Dar e cineva vinovat, cînd răul se deslănţuie şi cînd nenorocirea ne loveşte pe toţi? La el suferinţa era înnăscută şi fără sfîrşit.

(. . .) Nu mă interesează decît ce stă în puterea mea să realizez, spunea el cu amărăciune. Trăia, însă, intens, la lumina poeziei, această solidaritate tragică atît de proprie lui.

Am simţit-o mai cu seamă după Eliberare, citindu-i versurile, care îmi răsuceau fierul roşu în rana sclaviei:

Nu pot să citesc mai departe
Te-au ferecat în lanţuri
Te-au străpuns cu suliţa (. . .) [1]

Crezusem că toate fantomele nopţilor mele albe, că toate lacrimile tăcute mă făcuseră invulnerabilă! Cît timp aveam să mai sîng er pentru fiecare execuţie, pentru fiecare osîndă?

Cine, în spatele nostru, porunceşte şi ucide?
Sîngele gîlgîie
Vorbe goale, discursuri, gramofoane dezacordate [2]

O adîncă veneraţie faţă de sensul tragic îl împiedica să se exprime direct. Poezia sa era însoţită de acest sentiment, ce-şi arunca asupră-i umbra deasă.

---

[1] «Τώρα δὲν ξέρω νὰ διαβάσω παρακάιω,
γιατὶ σὲσαννμέ τὶς ἁλυσίσιδτες, γιατὶ σὲ τρύπησαν μὲ τὴ λόγχη, (. . . »

[2] ποιὸς εἶναι ἐκεῖνος ποὺ προστάζτι καὶ σκοτώντι πίσω ἀπὸ μᾶς; (. . .)
Τὸ βῖμα ποὺ τρέχει.
Οἱ λόγοι, τὰ κείμενα. Ξεκουρδισμένα γραμμόφωνα.

Scanned with OKEN Scanner

Îţi vorbesc prin legende şi parabole
Pentru ca să fie mai plăcute urechilor tale cuvintele
Să nu pomenim despre groază. Ea e vie.[1]

Într-o dimineaţă, nimerisem la o ceremonie în faţa monumentului ridicat în amintirea soldatului necunoscut. Mi-a spus:

— O clipă de tăcere poate fi oare preţul unei vieţi?

9 ianuarie 1920

Îmi ceri să-ţi trimit poeziile mele. Îţi mai trimit două. Să ştii însă că ele nu satisfac ideea mea despre frumos. Pentru asta ar fi nevoie de o muncă susţinută de care nu sînt capabil în clipa de faţă, din pricina învăţăturii. Dar fiindcă văd că stărui, îţi voi explica: cînd ai plecat, mă aflam încă sub influenţa lui Suzon. . . Pierdusem orice simţ al frumosului, mă refer la sentimentul adînc, cel adevărat. Bineînţeles, iubeam poezia cu aceeaşi pasiune, dar mă scîrbea că eram atît de sensibil, pentru să sensibilitatea mă distrusese. Din pricina vieţii mizerabile pe care o duceam, toată vigoarea inimii, a sufletului meu, căzuse într-o stare de letargie. . . Poate că aş fi fost în stare să scriu în franceză, dar iubesc prea mult limba greacă şi de aceea n-o fac. Totuşi, mi-e cu neputinţă să exprim în greceşte tot ce vreau. . . Şi apoi, cînd e vorba de poezie sau artă, în sensul cel mai larg al cuvîntului, nu e suficient să scrii, trebuie să creezi o tradiţie, să înaintezi bizuindu-te pe ea. . .

Arta e un drum trasat de artişti. În Grecia, artiştii sînt ca stîlpii de telegraf înşiraţi unul cîte unul dealungul drumului: fiecare e dator faţă de toate. E tocmai ceea ce intenţionez să fac, dacă timpul mi-o va îngădui.

Pentru moment, mă mulţumesc să simt şi să notez.

Simţea, gusta limba franceză cu acuitatea, cu pasiunea oricărui francez cultivat şi, mai cu seamă, acele capodopere capabile să-i reflecte infinitele ei nuanţe, întreaga ei strălucire şi originalitate. Singură această limbă era capabilă să redea simţul « măsurii », specific grecesc şi atît de puternic în el. Jean Moréas îl încînta. Cu un asemenea model, ispita de a scrie în franceză era irezistibilă.

(. . .) Scria şi apoi rupea de teamă să nu dea la iveală un lucru imperfect. Se străduia să găsească un stil şi un ritm propriu. Îl atrăgea nespus tot ce era viu, ca şi tot ce era mort în limba noastră. Lupta, dispreţuind facilitatea.

Îmi cerea să-i trimit Omar Kayam, în traducerea lui Kostas Katsimbalis, *Scarabeii* lui Gryparis, *Limbă şi viaţă* de Iannidis, *Altarele* şi *Parakaira* lui Palamas, opera lui Crystallis.

Îl urmăream cu gîndul în vagabondajele sale poetice, cu devotament, cu încredere. Îi trimiteam tot ce îmi cerea, îi trimiteam ultimele apariţii interesante. Vroiam din tot sufletul să scrie în greacă.

(. . .) Mă străduiam să-i descriu pomii în floare din Grecia, bărcile cu vele plutind în faţa Falerului. Deşi atît de tînăr şi în pofida ispitelor Parisului, dorea nespus să se înapoieze la Atena.

Paris, 20 mai 1920, sîmbătă

Surioară, îţi mulţumesc că m-ai făcut să văd de la fereastra ta migdalii din Grecia. Şi aici primăvara bate la uşă, şi aici copacii sînt în floare, dar îmi lipsesc migdalii din Grecia. Ce dor mi-e de anii petrecuţi la Atena. . .

---

[1] Κι'ὰ σοῦ μιλῶ μὲ παραμύθια καὶ παραβολὲς
εἶναι γιατὶ τ'ἀκοῦς γλυκότερα, κι'ἡ φρίκη
δὲν κουβεντιάζεται γιατὶ εἶναι ζωντανή.

Scanned with OKEN Scanner

1921—1922

Ερωφολόγια... Magică lume a cuvîntului. Îmi amintesc de o seară din 1939; veniseră la Gheorghios prietenii lui: Henri Miller, Durrell, Katsimbalis. Ca de obicei, discuţii furtunoase în jurul aceluiaşi subiect arzător: cuvîntul. La un moment dat, deşi copleşită de prezenţa atîtor oameni de seamă, am îndrăznit să spun, timidă: «Ipocriţii au stricat cuvintele, iar noi, oamenii adevăraţi, tăcem. Dacă lumea ar putea să tacă o clipă, ce frumoase versuri s-ar putea scrie după aceea!». Discuţia se curmă. Privirile tuturor aţintite asupra mea. Aprobatoare.

Prea puţini au înţeles ce adîncă rezonanţă avea cuvîntul pentru Gheorghios. Chiar la întrebările cele mai banale, răspundea cu o anume ezitare, alegîndu-şi vorbele. Lumea îl credea greoi la minte, unii săvîrşeau marea greşeală vrînd să-l ajute. Alţii chiar încercau să completeze fraza în locul lui. El însă nu făcea decît să caute sensul cel mai exact.

9 februarie 1921

... Aş vrea să scriu cu sîngele inimii mele... Astăzi, în seara asta chiar, «omul care şi-a pus capăt vieţii», cum îi spui tu, s-a trezit din nou în mine. Vrea să mai spună cîteva cuvinte lunii, nopţii, vieţii pe care o ţine în căuşul palmelor. Va muri încă o dată pronunţînd nişte simple puncte de suspensie... Dacă aş putea, mi-aş construi o casă fără nici un ceasornic, într-un loc unde deosebirea dintre zi şi noapte să fie aproape ştearsă; unde, dacă ar fi posibil, asfinţitul sau zorile să fie veşnice. Marea să rostogolească valuri mici, egale, iar în faţa mea să văd doar o insulă frumoasă unde să nu pot ajunge niciodată... Cuget la deosebirea dintre efectul pe care îl poate avea asupra inimii mele privirea unei femei care pretinde că mă iubeşte şi efectul privirii Salomeii, aţintită asupra capului lui Ion Botezătorul.

(...) Cui i se putea adresa poezia lui Gheorghios? Mă simţeam cuprinsă de un val de deznădejde. Cine îl înţelegea? Pe stradă, scrutam chipurile trecătorilor: unele, apatic fericite, altele atît de neutre, încît ochii păreau stinşi, simplă prelungire a cărnii. Alţii, grăbiţi, aveau o privire şireată, arătau satisfăcuţi: probabil reuşiseră să-şi păcălească vecinul. Extrem de puţine chipuri luminoase!

Oamenii îmi păreau odioşi: indecenţi, falşi, stăpîniţi de demonul egoismului. Lipsă de experienţă a vîrstei? Gheorghios îmi răspundea:

... Nu concep viaţa ca o povară decît dacă beţia devine o povară. Să scrii toată viaţa, să cînţi, să nu publici nimic, iar în clipa morţii să-ţi arzi cu mîna dreaptă cîntecele, iată suprema mîndrie a poetului.

În sfîrşit sosi plicul mare, purtînd scrisul binecunoscut. «Domnişoarei Ioanna Seferiadis, strada Parni nr. 18, Atena»: Şaizeci şi două de pagini mici scrise de mîna sa. Pe prima, în loc de copertă:

Jean Moréas
Conferinţă

Citită în sala Asociaţiei Studenţilor greci din Paris
la 18 martie 1921,
vineri, orele 9 seara
Scumpei mele surioare
Prima mea conferinţă
Ca să nu se mai plîngă
Că nu-i scriu.

Abia aşteptam să urez tuturor noapte bună şi să mă închid în donjonul meu — camera mea - bibliotecă. Şi am început să citesc încet şi cu deosebită atenţie, notînd cu creionul tot ce mă frapa.

Scanned with OKEN Scanner

Simţeam cum civilizaţiile greceşti se revelează succesiv sufletului său, aidoma unor straturi arheologice ! Analiza « Stanţele ». Măsura. Pentru asta le admira. Asta îl atrăgea la ele. Măsura care ocoleşte tot ce nu e frumos.

. . . opera lui Moréas cu cel mai pronunţat caracter grecesc, opera lui nemuritoare, unde sufletul grec apare, cu toată forţa autenticităţii sale, în veşmîntul limbii franceze, ca un trup minunat sub un văl transparent. . .

Revenea apoi la limba vie pe care o socotea de o importanţă crucială pentru poet, la fel de importantă ca nevoia de libertate. Marea lui pasiune rămînea cuvîntul !

Şi termina printr-un strigăt optimist, urcînd din adîncul conştiinţei sale poetice:

. . . Viaţa şi opera acestui glorios atenian sînt o pildă pentru meşteşugarii, pentru artizanii versului. . . Este o speranţă oferită nouă, tuturor grecilor. Grecia trăieşte, dacă poate zămisli poeţi atît de mari. . .

Am citit, am recitit emoţionată această conferinţă. Din nou încălecam pe armăsarul cel alb, înaripat. Cîtă dreptate aveam să cred în Gheorghios !

Am retrăit o emoţie tot atît de puternică, patruzeci şi doi de ani mai tîrziu: În toamna anului 1963, cînd ultima frază a conferinţei îmi reveni în minte, vibrînd puternic, ca o profeţie ! « Cred că în viitor, Grecia va fi capabilă nu numai să aducă pe lume, ci să şi hrănească şi să-şi crească poetul ».

Ne aflam în preajma alegerilor. Primeam în biroul soţului meu. Cozi interminabile, oameni veniţi cu diverse rugăminţi, unele mai mari decît altele. Sună telefonul. La aparat, domnul Clos de la Agenţia France-Presse. Lucrasem împreună pe vremea cînd André Malraux rostise în faţa Acropolei acele minunate cuvinte, cărora le răspunsese soţul meu.

— Speranţele noastre sînt întemeiate. Fratele dumneavoastră are cele mai multe şanse la premiul Nobel. I s-au cerut fotografii.

Zvonul circula de mult. Să fie cu putinţă? Nu îndrăzneam să sper.

A doua zi dimineaţa, prietenul nostru, Domnul Clos, ne telefonă din nou.

— Vă felicit. Fratele dumneavoastră e laureat al premiului Nobel pe anul 1963.

M-am ridicat brusc. Alegătorii din faţa mea pluteau parcă într-o ceaţă. Ce zgomote confuze! Fără o vorbă, buimăcită, am dat buzna, aşa cum eram, în stradă, am sărit în primul taxi, am urcat într-un suflet scara casei lui Gheorghios şi am căzut în braţele lui. Nutrise şi el mari speranţe, dar abia atunci deveniseră realitate. În cap îmi răsuna un cîntec ameţitor. Întreaga lui viaţă, ascensiunea dură, tragică, începînd cu « Omul care şi-a pus capăt vieţii » şi, pe rînd, picătură cu picătură, suferinţele îndurate în numele poeziei se derulau pe dinaintea ochilor mei. Din clipa aceea, toate îşi căpătau justificarea. Opera lui avea să fie supusă judecăţii întregii lumi.

14 mai 1921

Orele 3 dimineaţa. Sînt în pat. Surioară dragă, a trecut atîta amar de vreme de cînd nu ţi-am scris; de fapt, îţi scrisesem alaltăieri o lungă scrisoare plină de nerozii; dar ce să fac, dacă pînă şi neroziile ne leagă? . . . În clipa de faţă muncesc pentru examenele la Drept, din păcate fără prea mult elan. Inima mea aparţine unei alte lumi, într-adevăr a mea. . .

Nu scrisese încă nimic valoros: cel puţin aşa pretindea. Şi totuşi era convins că nu poate trăi fără poezie.

Scrisoarea lui din 20 mai m-a tulburat adînc:

Surioară,

Mă simt tare nenorocit ; şi timpul ăsta care fuge, îl simţi cum fuge şi în fiecare dimineaţă s-o iei iar şi iar de la capăt. Atîtea lucruri mă chinuiesc, mă fac să sufăr, mă

Scanned with OKEN Scanner

rănesc și nu e nimeni, absolut nimeni care să mă înțeleagă! Oamenii trec zîmbind, le zîmbesc la rîndul meu, eu, care nu-s în stare nici măcar să plîng. Toate zilele și toate nopțile astea sînt atît de întunecate și de înspăimîntătoare încît mă simt ca într-o închisoare. Inima mea seamănă prea mult cu inima unui copil, pe cînd viața, în jur, e atît de urîtă, atît de jalnică! . . . Ce rost are să mă exprim dacă nimeni nu ascultă, nu vede. Am luat literatura foarte în serios. O nouă angajare! Aproape că nu mă gîndesc la nimic altceva toată ziua și caut, caut mereu un drum nou, neumblat. Îl voi găsi. Trebuie să-l găsesc. Iar cînd voi scrie, voi fi cel mai bun. Dar atunci, la cîte zgîrieturi nu va trebui să mă aștept? !. Scumpă surioară, mi-am concentrat toată puterea, întreaga mea existență și voință; știi prea bine că lupt, dar nu reușesc să fiu calm. Spune-mi, surioară, cum să alegi primul drum cînd al doilea îți spune . . . eu sînt cel adevărat, eu sînt viața ta! Iar primul, tragică ironie, este blidul de linte care îți va umple burta . . . O, cîtă nevoie am de odihnă . . . caut țărmul unei mări liniștite, zări îndepărtate! Să găsesc liniștea, să mă cufund într-un strop de duioșie și pe urmă, s-o iau de la început. Dar înainte de-a străbate tărîmurile însorite ale sudului, puțină apă, pentru numele lui Dumnezeu, puțină apă!

La Sceaux, citind *Les Diaboliques*, l-a descoperit pe Barbey d'Aurevilly. Îl entuziasma perfecțiunea stilului. Cu atît mai dureros resimțea sărăcia limbii noastre. Se simte dator să lucreze, să modeleze limba greacă ca un bijutier. O, de-ar fi putut dispune în voie de acel factor, pentru el esențial: Timpul.

Îmi trimise îndată cartea: șase istorii adevărate, așa cum spune și scriitorul, împreună cu alte istorii, acestea închipuite, scrise într-un stil de o uimitoare frumusețe.

Dedicația lui Gheorghios exprimă starea lui sufletească, sfîșierea lăuntrică din perioada aceea.

Scumpei mele Ioanna, aceste Istorii neliniștite, bolnave, în amintirea vieții confuze de care mă lepăd. Din închisoarea mea,

Gheorghios [1]

Deschideam scrisorile lui cu o teamă ciudată. Cui să mă destăinui? Viața mamei atîrna de un fir de păr.

Într-o zi, în timp ce frunzărea un teanc de gravuri vechi, privirea i se opri asupra unei reproduceri a tabloului lui Luminais, intitulat *Les Enervés de Jumièges*. Artistul desenase un fluviu liniștit, ce părea că doarme, și o barcă, mai curînd un pat plutitor, cu două perne pe care doi tineri își sprijineau capul. Privirea le trăda sufletul vlăguit, distrus. În jurul lor domnea o liniște adîncă. Erau cei doi fii ai lui Clovis al II-lea, care dovediseră necuviință față de mama lor. Regele, care poruncise să li se smulgă vinele de la mîini și de la picioare (de unde și numele de Enervés), îi abandonase apoi, pe jumătate morți, pe o plută, în voia apei. S-a milostivit de ei un călugăr.

Nu întîmplător îl fascinase pe Gheorghios această imagine. Cît nu discutasem în vara lui 1922! Îl impresionase mult poezia acestei povești. În trecut, poetul era Prometeu, înlănțuit pe o stîncă din Caucaz pentru că dăruise oamenilor focul. În zilele noastre, poetul, suflet ajuns la capătul puterilor, este ființa «martirizată» pentru că a cîrtit împotriva rînduielilor vieții.

Sceaux, «La Vigie», 21 septembrie 1921, rue du Lycée.

. . . Am nevoie de aer curat. Viața mea este ca o matrice gata să rodească, dar doctorii și o mulțime de leacuri o țin în loc . . . Viața mea ar fi trebuit să fie altfel. Nu

[1] În franceză în original.

Scanned with OKEN Scanner

sînt făcut să devin notar. Parcă mi-ar fi atîrnat cineva clopoței de cămilă în jurul gîtului.

Îți voi spune tot ce am pe suflet. Aceasta e ultima scrisoare pe care ți-o trimit înainte de examene, pentru că tu trebuie să afli tot, absolut tot. Nu se știe ce se va întîmpla mai tîrziu . . . Sper că vei fi destul de tare ca să înduri totul și să suporți tot ce-ți voi scrie și mai sper că mă vei ajuta cu dragostea ta ; te voi simți astfel mai aproape. (. . .)

16 noiembrie 1921, Paris

. . . Simt neîncetat același pustiu în jurul meu, o permanentă buimăceală . . . Am fost de două sau de trei ori la Comedia Franceză. De-ai ști cît îmi lipsești . . . Mi-am început doctoratul și cu cît mă apropii de sfîrșit, cu atît mă sperie viața practică, mai mult chiar decît studiile. Ce se va întîmpla cu mine? Voi găsi oare timp pentru lucrările mele, sau îmi voi da duhul pledînd? Uneori îmi vine să cumpăr o bucată de pămînt pe care să-l cultiv, ca să scap de grijile materiale . . . De-ai ști ce părere ciudată am despre poezia vremurilor noastre, atît de deosebită de cea din trecut, și cît urăsc popularitatea ! . . . Îmi voi petrece viața monologîndu-mi poemele, fără să le scriu măcar. Cred că înțeleg de ce ura Baudelaire tiparul și-mi amintesc și de scrisoarea unui « prieten », a lui Laforgue : « Poems, quel mot étrange, quelque chose que l'on écrit pour sortir de son cafard et déchagriner ses amis » . . .

21 decembrie 1921

Scumpă surioară . . . Cred că în mine trăiește o lume răzvrătită, potrivnică voinței și rațiunii mele, galvanizată de sunetul unei corzi ; spune-i cum vrei : rimă, verb, privire de femeie sau cîntec banal al unei viori dezacordate. Mi-e rușine să-ți scriu toate aceste baliverne, dar știi cît de cumplit mă chinuie îndoiala : e ceva de capul meu? « Am ceva de spus, ceva frumos, dar care-mi scapă, așa cum se pierde spuma printre degetele marinarului? » Am să pot prinde oare, vreodată, acest ceva în cuvinte? Și dacă voi reuși, va fi un lucru frumos, dacă frumosul e inaccesibil? Sau va fi un bibelou de ghips, ca acelea pe care le mîngîie la cafenea degetele murdare ale vînzătorilor ambulanți, oferindu-le clienților? . . . Surioară, dacă ai ști . . . Cred că Nietzsche, în nebunia lui, psalmodia : « Te iubesc Ariana ». Iubea numai femeia, sau poate, printr-o ironică coincidență a destinului, și mîna care ține firul salvator și duce la intrarea cumplitului labirint, firul acela pe care îndată ce-l ating degetele mele, se topește, preschimbat în cenușă . . .

1922

Astăzi, 17 iunie 1973, sînt Rusaliile.

Ascultam în biserică, în genunchi, rugăciunile. Împreună cu ceilalți, mă rugam pentru sufletul morților. Mă rugam pentru Gheorghios. Nici o durere pămînteasă a lui, sau a noastră, să nu-l atingă. Simțeam palpitînd în mine intact, biruitor, acel sîmbure de iubire, atît de încercat de-a lungul unei vieți. Puteam oare să-l îngrop în suspine, în uitare?

În aceeași noapte l-am visat. Ne aflam pe un platou asemănător cu Kalamakia de la Skala. Deodată, ni se arată în largul mării o insulă. Avea turnuri, grădini, chiparoși.

— Gheorghios, uite ce frumoasă e. Cum de n-am văzut-o pînă acum?

Îmi strînse mîna, ochii priveau uimiți. Îmi șopti.

— Și totuși, a fost aici întotdeauna.

În anul acela, Anghelos și cu mine ne-am dus pentru întîia oară, de Paște, la Micena. Săptămîni întregi ne-am pregătit. Vremea era închisă. Deodată, asupra vechiului Corint se dezlănțui o asemenea ploaie, încît abia după-amiaza am putut

Scanned with OKEN Scanner

pleca spre Poarta Leilor. Ce clipă, Doamne, ce clipă unică: Să fi fost oare influențată de *Orestia*, pe care o citisem de curînd? Sau de atmosfera apăsătoare a zilei aceleia? Simțeam că numai într-un asemenea loc își putuse ucide Oreste sufletul.

Muntele Sara, care ocrotea palatul regal dispărut, era învăluit într-un giulgiu de nori negri. Înaintam cu greu pe solul alunecos, privind pămîntul deschis pentru săpături arheologice.

« Sîngele lui » spuse deodată paznicul cu o voce puternică, arătînd ceva negru. Am tresărit, ca și cum uciderea lui Agamemnon se săvîrșea chiar în clipa aceea. Oare din cîte straturi e alcătuit sufletul ellenului care își retrăiește istoria?

Unde ne vom întîlni? Gheorghios trebuia să plece înainte și să ne aștepte la jumătatea drumului, la Dresda. Spera că nu ne vom mai despărți și era fericit. Se hotărîse să se întoarcă în Grecia dacă n-am fi putut sta cu toții la Paris. Traducea *Eaux de Damas* a contesei de Noailles, la rugămintea lui Kostas Katsimbalis, prieten cu tatăl nostru, el însuși traducător al lui Omar Kayam în limba greacă, și îndrăgostit de contesă.

Seara, în timpul obișnuitei noastre plimbări pe malul Senei, se auzi un clopot în depărtare. Gheorghios începu să recite — îmi amintesc de parcă ar fi fost acum — « Clopotele » de Edgar Poe în traducerea franceză a lui Emile Blémont. Era un poem foarte lung. Îl ascultaserăm împreună, în interpretarea lui De Max, la Théâtre-Français.

Ecoutez les traîneaux à cloches,
cloches d'argent ! (. . .)
Quel monde de gaieté leur mélodie annonce (. . .)

Pe urmă îmi spuse:

— Cînd erai mică, dădeam jos cărțile de pe rafturile de sus și-ți arătam ilustrațiile. Privește-o pe asta din fața noastră: silueta nocturnă a Parisului.

Vîntul alerga nebun, despletea copacii care se încovoiau la lumina felinarelor înșirate pe cheiuri. Vîntul înfiora apa. Gheorghios fu cuprins de tristețe.

— Iată cam ce s-ar putea scrie pe mormîntul meu:

Oisive jeunesse à tout asservie
Par délicatesse j'ai gâché ma vie.

1922—1925

Sfîrșitul Ioniei

De pe front soseau vești proaste. La 26 august avusese loc marea ofensivă a lui Kemal. Frontul grec fusese spart. Soldații noștri se retrăgeau. Totuși nimeni dintre noi nu se gîndea că Smirna se află în primejdie și că pașnicii ei locuitori aveau să fie exterminați. Conviețuiau, de bine, de rău, cu turcii, de veacuri.

(. . .) Trăiam desnădejdea întregii țări. Luam calea pribegiei [1]. Părăseam pămîntul grecesc. Grecia se micșora, se strîngea în ea, se chircea. Mirajul Greciei Mari [2] se năruise. De pe punțile vapoarelor care-i aduceau în țară, se auzea sunetul înfundat al trupurilor care cădeau în apă: își curmau viața ofițerii, neputînd îndura umilința.

Toți cei care au trăit în carnea lor moartea unui ținut, mă vor înțelege !

---

[1] Unul din cele mai dramatice episoade ale istoriei poporului elen: izgonirea unui mare număr de locuitori din străvechile lor cetăți din Anatolia (țărmul Asiei Mici), întemeiate din timpuri imemoriale dar cu o prezență certă de cel puțin două milenii, în urma pierderii războiului cu turcii. (N.T.)

[2] Revenirea Greciei la granițele din epoca Bizanțului.

Scanned with OKEN Scanner

Era într-o dimineață, pe la mijlocul lui septembrie, cînd am auzit răsunînd pînă-n tării bubuitul tunului, întunecînd pe urmă cerul și pămîntul.

Smirna era în flăcări. Creștinii își căutau scăparea în mare, se ascundeau în cimitire. Scheletele vegheau copiii să nu plîngă.

La Pireu, vapoarele soseau unul după altul tixite de oameni distruși. Sufletul lor rămăsese în pămîntul fierbinte al Ioniei.

Pe trotuarele Atenei, familii întregi, bogați, săraci ședeau deavalma, pe cîte o haină așternută pe jos. Copiii, extenuați, dormeau și ei direct pe caldarîm.

(. . .) Un doctor veni s-o vadă pe mama. Îi luă sînge și îi recomandă să stea în pat. Plîngea în tăcere fără să-și dea măcar seama. Lacrimile ei mă speriau. O simțeam slabă, neputincioasă în fața absurdului. Întreba neîncetat despre frații, despre surorile ei, despre rudele apropiate. Dar cine era apropiat, și cine mai era străini? Unul fusese găsit înjunghiat în vie. Altul, ucis la Kalamakia. Morți, morți cu toții ca în tragedia antică. Iar supraviețuitorii nu mai erau decît niște dezrădăcinați.

Fiecare ființă omenească era pentru mine ca un urlet înăbușit. Oameni cu priviri de animale hăituite, flămînde, înnebunite. Cum să-i ajut? Cum să smulg coroana de fier care-mi încleștа fruntea? Am căzut la pat cu 40° temperatură. S-ar putea să fie o meningită, spuse doctorul. Dar nu era meningită.

Totuși, temperatura nu scădea. Buna mea prietenă, Sofia Karitaki, îi spuse mamei:

— Îndată ce Ioanna se va întrema, aduceți-o la Kifissia ca să schimbe puțin atmosfera. E liberă casa unei prietene care lipsește din țară. Voi putea fi astfel în preajma ei.

Mama acceptă, dar nu imediat. Era îngrijorată din pricina mea. O îngrijora însă și mai mult sora ei, mătușa Maria. Nimeni nu știa nimic despre soarta acesteia sau a unchiului Socrate. Cum rezistaseră atîtea zile în mijlocul prăpădului, împreună cu cei doi copii ai lor? Unde se ascundeau? Mai erau în viață?

Îmi amintesc de prima zi cînd m-am dat jos din pat. Parcă ar fi azi. Soneria zbîrnîi puternic. Am ajuns cu greu la ușă și am deschis.

În fața mea, unchiul Socrate, bărbatul acela voinic, sever, de care toată lumea se temea, plîngea acum, în genunchi. După ce fusese hăituit bestial, vedea acum deschizîndu-i-se o ușă salvatoare. Soția lui, palidă, slabă, ședea în picioare ca o stană de piatră.

— Mamă, am urlat, și am căzut pe primul scaun. Picioarele nu mă mai țineau. Scăpaseră cu adevărat? La ce chinuri fuseseră supuși? Ce rost are să mai pomenim de toate astea? Omenirea e sătulă de barbarii!

Viața, ca și moartea, este inevitabilă.

Nu puteam să uit, dar vroiam să trăiesc. Mi-o spunea trupul meu, trupul meu înțelept. Întreaga mea ființă învăța să se liniștească. La Kifissia, luna octombrie era blîndă. Cercetam înlăuntrul meu și aflam acolo mereu tăcere. Ședeam ceasuri întregi nemișcată, fără gînduri. Cum s-a potolit oare, deodată, crivățul năpraznic din jurul meu? Convalescența? Luasem cu mine cîteva cărți. Odinioară, îmi acopereau tot timpul: acum, chiar ele îmi păreau străine.

Nu mai suportam să privesc trandafirii roșii, care, noaptea, păreau negri. Îmi aminteau de sînge care se încheagă.

Blînda natură autumnală, moartea liniștită a timpului, în ciuda Eriniilor furioase avea înțelepciunea ei intrinsecă. Prielnică reconcilierii. Dar tot nu puteam scăpa de gustul otrăvit al iremediabilului. Același gînd revenea neîncetat, sub mii de înfățișări. Grecii pierduseră pămîntul Niobei. Timp de veacuri, mamă cu ochii

Scanned with OKEN Scanner

veşnic în lacrimi, ea n-a plîns, poate, decît această clipă. Niciodată ionienii nu vor mai trăi pe pămîntul lor. Cuvîntul « niciodată » legat indisolubil de exod, de dezastru, îmi devenise insuportabil.

Paris, 2 noiembrie 1922. Joi.

Surioară, astăzi am primit scrisoarea ta, şi am aflat adevărul. Ea m-a smuls din cercul de tristeţe care mă împresoară, o clipă m-am crezut izbăvit, pe urmă mişcarea circulară a reînceput. Cad în genunchi în faţa sufletului tău, sora mea cea adevărată; şi simt un fel de mîndrie, căci nimeni n-a înţeles această îngenunchere, nimeni n-a trăit-o. Mă mîndresc cu faptul că sărmanul meu eu, acest eu, pe care chiar părinţii mei îl destinează mediocrităţii, s-a înălţat pînă la o dragoste atît de puternică. Smirna, Grecia, trădările, măcelurile, violurile, toate faptele acelea ruşinoase, disprețul faţă de omul civilizat, m-au despuiat de orice iluzie, mi-au curăţat sufletul de ultimul strat de fard şi pentru prima dată l-am văzut aşa cum e, l-am măsurat, i-am măsurat puterea pînă în adîncul adîncurilor sale, ţinînd parcă în mînă un compas, şi mi-am spus că nu valorez nimic. M-am cufundat în atmosfera toamnei fără să găsesc vreun răspuns şi atunci, la două degete de mine, am simţit abisul. Surioară, n-am să-ţi vorbesc în asemenea clipe despre artă. Există ceva deasupra artei, nenorocirea congenitală, vuietul continuu, zbuciumul inimii lumii care nu îngăduie nici o păsuire. A fi artist, înseamnă să-ţi ai locul tău în lumea asta. Dar acest altceva, mult superior, nu poate fi numit artă: ar însemna să-l înjoseşti, pentru că i se adaogă interesele şi meschinăriile celorlalţi, ale celor care nu sînt ca noi . . . Există o durere neostoită care-şi cere lacrimile . . . Si am auzit, înlăuntrul meu, acel cumplit « de ce », cuvîntul pe care ţi-l spun toate prăpăstiile atunci cînd te afli la marginea lor. E ca şi cum ţi-ar vîjîi urechile din pricina înălţimii . . . Iar în clipa asta, cînd îţi scriu, aud în mine ecoul cuvintelor tale, şi mă simt cuprins de un fel de pace, şi chipul tău îmi reapare în minte: te văd, surioară, bolnavă, fără putere, şi atît de singură . . . Nimic nu poate să ne schimbe viaţa, acesta ne e destinul şi amîndoi avem aceeaşi stea. Acum, că ţi-am spus toate astea, uită ce ţi-am scris.

Pentru prima oară, după catastrofă se reîntorcea la poezie. A scris « Nocturna »

Văd chiparoşii la orizont
Cum se înclină bătuţi de vînt, sub cerul cenuşiu
şi-mi vin în gînd, mormintele deschise,
acolo.

După scrisoarea ta din 28 octombrie 1922.

Taci surioară, bisericile tac, psalmii s-au sfîrşit
luminările s-au topit, candelele s-au uscat şi le e sete . . .
Surioară, taci şi ascultă! să poţi auzi chiparoşii.
Priveşte nopţile: nopţile înăbuşitoare s-au împreunat
în alaiul norilor.
O, cunosc nopţile care fac plecăciuni norilor
O, cunosc nopţile care s-au cuibărit în inima mea
O, ce bine le cunosc! Mi-au spus nopţile, ciocănindu-mi în geam,
că suavii chiparoşi, chiparoşii întunecaţi, feciorelnici
atunci cînd se gîndesc la dans, îţi par vă vin de la petrecere
delicaţii chiparoşi cu vîrfurile aplecate
spre tristeţea noastră, durere care e numai a noastră,
se pregătesc să vorbească, să ne arate leacuri vechi,
taci, surioară, încetişor. Nu vorbi, tăcerea e de ceară,
şi dacă răsuflarea noastră curge, picură pe ea,

Scanned with OKEN Scanner

va topi, va arde degetele tale de porțelan.
Stelelor, le-a fost somn? Aștrii au șovăit?
Și lor le-a fost frică și, atunci, s-au ascuns
de teamă că o lacrimă, sau o rază de lumină
să nu lunece din senin pe ciudata mătase a nopții.
O noapte, dar ce ne pasă, foamea este noaptea sufletului,
Oarbă, tremurînd ea caută și hămesită de foame piere,
Ce să-i dai? A ajuns un fapt obișnuit. Și apoi,
Ce să faci? Unde s-o duci? Ce așteaptă? De ce nu moare?
O! Să te trezești într-o bună dimineață și să vezi funeraliile sufletului tău!
Dacă speranța piere, de ce nu piere și sufletul?
Taci, surioară, furiile turbate ne urmăresc cu înverșunare
Tremuri, ia seama, vei răci, acoperă-te, de dragul meu,
și singur, la răscrucea celor trei drumuri, îți voi mai auzi tusea.
Singur, la răscrucea celor trei drumuri, ce se va întîmpla cu mine?
Chiar și lîngă mine, frigul te îngheață . . .
Vezi, printre suavii chiparoși adie un vînt aducător de vești
Ce spune?
— Au vorbit despre morminte umede și larg deschise . . .

Paris, noiembrie 1922.

A mai lucrat o vreme la acest poem, pe care mi l-a trimis de la Londra doi ani mai tîrziu, la 25 noiembrie 1924, împreună cu următoarele cuvinte:

Începusem să-l scriu în urmă cu doi ani, și am încercat de mai multe ori să-l termin, fără succes. Și iată că, într-o seară, l-am terminat dintr-un condei. Ți-l trimit pentru că îți aparține, pentru că nu pot să-l mai păstrez. Pentru mine e o povară . . .

Pentru nimic în lume nu aș încerca să explic poezia și mai cu seamă pe cea a lui Gheorghios! Versul bun, odată desprins de matricea sa și devenit realitate estetică, își urmează în tovărășia fiecărui cititor propriul său drum.

Și totuși, am senzația că izbutesc să privesc pînă-n adîncul sufletului său, element lichid și transparent, prin care înoată o dihanie neagră: suferința poporului nostru. Uneori i se zărește umbra, alteori aripile sau, alteori, sub vîrtejurile apei vezi meduze, volburi, forme ondulate sau cîte alte semne.

În celebrul poem «Regele din Asinc» fiecare vers vorbește despre amărăciunea vieții, despre moștenirea trecutului, decăderea timpurilor noastre, nostalgia pămîntului în veci pierdut.

. . . corăbiile
ancorate în portul dispărut
Și mai departe:
Pe cînd puhoiul galben duce la vale trestii desrădăcinate
Imaginea unei forme împietrite, verdictul amărăciunii veșnice
Poetul, un vid.

Este oare imaginea Asineei? A Skalei cu trestiile sale? A porturilor dispărute împreună cu atîtea corăbii, trăgînd după ele și inimile noastre?

În «Ultima oprire» monstrul urcă la suprafața apei:

O pădure virgină de prieteni uciși, creierul nostru.

Gheorghios ducea pe umerii săi întreaga suferință a hellenismului. Rănile patriei sale erau rănile lui cele mai adînci. Cele vechi sporeau prin cele prezente. Iar în ceasurile de veghe le presimțea pe cele viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima lovitură pe care a primit-o, a fost dictatura instaurată în 1967 [1]. La început, credea că e un provizorat. O stare excepțională. Dar lunile treceau, se preschimbară în ani. Nu mai putea îndura.

Parcă îl văd în jilțul său din salon. Ne aflam în primele zile ale lui 1969. Venea arareori la noi: își tîra piciorul și urca scara anevoie. Mă duceam eu să-l văd. Mergeam în Grădina Națională ca să facă puțină mișcare. În dimineața aceea, venise împreună cu soția lui. Ea avea de rezolvat unele treburi urgente. Am rămas singuri.

Arăta copleșit, deprimat. Chipul lui avea expresia marinarului care presimte furtuna.

— Nu mai am somn. Cum vom scăpa de sclavia asta? Țara e amenințată de catastrofă. Și dacă ar fi doar o amenințare! Adevărul, viața însăși, sînt sugrumate zi de zi.

În privirea sa tristă, în fiecare din ridurile sale, erau adunate toate suferințele noastre, cele de ieri și cele de azi. În clipa aceea, vedeam, cu ochii minții, refugiații, victimele catastrofei din 1922 invadînd trotuarele, vedeam mulțimea oamenilor executați: iar astăzi, temnițele pline de martiri . . . Emoția mă sugruma.

— Plîngi?

Nu-mi puteam stăpîni amărăciunea. Am șoptit:

— Am trăit în moarte viața întreagă ca să ne vedem patria liberă. Și acum, iată, murim în robie.

— Nu mai pot să tac.

Nu i-am răspuns îndată. Era bolnav, obosit. Tremuram din dragoste pentru el. Un tratament prost l-ar fi putut ucide. Se afla pe cel mai înalt pisc al celebrității, purta o imensă răspundere în numele nostru, al tuturor. Purta pe umerii săi această țară venită din negura vremurilor. Sub povara ei, rădăcinile sale, asemeni unui cedru, se înfipseseră adînc în pămînt.

— Vei vorbi. Nu poți altfel, i-am șoptit.

La 17 martie, mi-a telefonat. Ne-am înțeles să ne întîlnim în fața statuii lui Karaiskakis[2], de la intrarea în parcul național. Am făcut cîțiva pași în parc, am privit bustul lui Moréas.

— Ce păcat că nu are gît, am spus la întîmplare, numai ca să spun ceva.

Gheorghios auzea fără să asculte.

— Să ne întoarcem acasă. Vreau să-ți citesc ceva.

Acolo, în biroul său, mi-a citit cu voce rară, primul său proiect de declarație împotriva dictaturii. A făcut, apoi, unele schimbări, pe urmă altele. Nu trebuia să fie prea lungă.

(. . .) În dimineața zilei de 28 martie, toate ziarele fierbeau. Declarația lui Gheorghios, de pe prima pagină, era pe buzele tuturor. Am ieșit în stradă. O mulțime de oameni curajoși au alergat spre mine. M-am dus la cofetăria «Flokas», unde știam că-l voi găsi, și l-am îmbrățișat, emoționată. A doua zi, dimineața, la 29 martie, i-am telefonat. Nu putea vorbi liber. Și-a dat seama că eram înspăimîntată.

— Vin îndată să te văd, îmi spuse.

M-am liniștit. Către ora prînzului, urca scara locuinței mele. Voia să-mi povestească de-a fir a păr tot ce se petrecuse dimineața. Îl vizitase un reprezentant al Siguranței generale.

---

[1] La 21 aprilie. (N.T.)

[2] Unul din eroii revoluției de la 1821, pentru libertate. (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

— Primiți mulți gazetari străini? l-a întrebat politicos.

— Bineînțeles. Are vreo importanță acest lucru? Am fost de curînd în America. Toți corespondenții de presă m-au întrebat ce cred despre situația din Grecia. Le-am răspuns: nu am nimic de declarat dacă mă aflu departe de țara mea. Cînd voi păși din nou pe pămîntul țării, voi vorbi.

Duminică, după slujbă, m-am dus să-l văd. Și-a amintit din nou de mama. Se simțea foarte obosit. La plecare, i-am propus să mergem a doua zi la Kokkinaras[1] ca să schimbe puțin aerul. Acceptă.

Luni dimineața am plecat la Kifissia. Am lăsat mașina în fața casei și ne-am dus pe jos pînă la biserica Sf. Gheorghe. Se sprijinea de brațul meu. Bisericuța era deschisă. Ținînd cîte o lumînare în mînă, încercam să regăsim pe pereți «chipurile osîndiților supuși la cazna focului și a jărateculuі». Simțeam parcă, în jurul nostru, cuvintele lui Mathios Paskalis.[2]

— O viață întreagă, spuse cu amărăciune.

Vibrațiile sufletului său ajungeau pînă la mine, venind parcă de departe, făcîndu-mă să mă cutremur. Am șoptit:

— Poate că vom avea ce arăta în ziua Judecății de Apoi!

1923

Îi datorez sensul adînc al omenescului și al înțelegerii semenilor... Sînt convinsă că îi iubeam versurile mai mult și mai statornic decît și le iubea el însuși. Cînd pleca îl însoțeam cu ochii minții în toate peregrinările sale.

Călătoria în Capadocia a fost pentru mine o revelație. Vedeam bisericile ca și cum aș fi intrat cu adevărat în ele. Îl urmăream cu închipuirea în Cipru, în Statele Unite, unde se dusese în primăvara lui 1957 ca să apere cauza acestei insule. La fel în 1960, la Louth, unde murise Kalvos[3], pentru a aduce în patrie osemintele poetului. În călătoria din Scoția, la Rex Warner: casa, lîngă lac; în fața ei, insulițe verzi se oglindeau în apa liniștită. Vedeam pînă și fazanul pigulind în iarbă, lîngă fereastra sa.

Pe urmă, în insula lui Steven Runciman. Ne emoționase ideea acestuia de a scrie o istorie a bisericii ortodoxe de la căderea Constantinopolului.

«Mă duc să aflu Bizanțul într-o insulă pustie din Scoția», îmi scria.

Descrierea acestor călătorii răsplătea de fiecare dată grija de a-l vedea întors cu bine: chiar și din călătoria la Amorgos, călare pe măgar, împreună cu Lemonis, prietenul său din partea locurilor.

Cheorghios își urma drumul anevoios. Ai fi zis că poeziile lui trebuiau plătite cu lacrimi de sînge. Poate că așa se întîmplă cu orice operă de artă.

În primăvara anului 1923, întîlnește femeia pe care o va iubi cu adevărat, marea sa dragoste. Dorea din tot sufletul să se căsătorească cu ea. Dar ce i-ar fi putut oferi el, studentul sărac, fiul unei familii scăpătate?

Timp de 11 ani, în ciuda tuturor despărțirilor și a relațiilor cu alte femei, Jacqueline — așa se numea — a fost marea lui obsesie. Ei i-a închinat majoritatea poemelor sale de dragoste. Poezia «Cînt de dragoste» vorbește despre drama

---

[1] Regiune din partea de nord a Atenei, pe o coastă a muntelui Pantelic, unde familia Tsatsos posedă o mică proprietate.

[2] Eroul unei serii de poeme, al cărui glas se confundă cu cel al poetului.

[3] Andreas Kalvos (1792—1876). S-a născut în insula Zachintos (Zante), și tot acolo se află și mormîntul său, alături de cel al lui Solomos. Poetul Greciei insurecționale, autorul unor remarcabile volume de «Ode», majoritatea cu caracter patriotic. (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

acestei iubiri neîmplinite, «trandafir al destinului, cutremurare întunecată a rădăcinii, dorința, o dorință adîncă, grea, ca umbra unui nuc». Așeptarea lui pe «piatra răbdării» avea să se transforme în resemnare.

Nicicînd nu va călători corabia noastră pe un fluviu cu ape blînde?

Această poezie, eternă întoarcere la tema iubirii — țesută pe fundalul marii pasiuni —, datorită în egală măsură imaginii poetice și expresiei desăvîrșite, e una din poeziile sale de dragoste cele mai frumoase. Cred, și sper, că am fost întotdeauna în stare să deosebesc emoția personală de emoția artistică.

Totul devenea complicat în această dragoste absolută. Dorința era nermărginită, viața, o povară căreia nu i se putea împotrivi. În asemenea clipe sau te răzvrătești cu toată puterea ființei sau accepți și te resemnezi. Resemnarea. Cîtă deznădejde într-o singur cuvînt!

Cine ne va prețui voința de a uita?

Strada Kyvelis; iarna lui 1930. Ședeam lîngă el, alături de soba încinsă, și-l ascultam citindu-mi, pentru prima dată în întregime, cu vocea lui gravă, ritmată, «Cîntul de dragoste». În admirabila înșiruire a versurilor de 15 silabe, retrăiam povestea vieții lui, pe care o împărtășisem atîta amar de ani. Gîndul zbura departe. Ultima oară o văzusem pe Jacqueline în casa ei, la Paris. Cînta la pian un cîntec franțuzesc.

Moi je n'aime plus rien,
ni un homme, ni une femme,
ni mon corps ni mon âme,
pas même mon vieux chien . . .

Lacrimile îi picurau încet pe degete.

În iarna aceea ostilă, viața întregii familii a fost plină de probleme. Situația noastră economică îl neliniștea nespus pe tata. Mama era bolnavă. Toți trei copiii se aflau într-un moment de cumpănă. Tata era nervos și își descărca nervii chiar asupra mea. Bombănea întruna; ba că nu-i făcusem inventarul tuturor cărților sale, ba că scrisorile mele erau prea expeditive. Că să nu mai vorbesc de orgoliul întregii familii: nu cumva să stîrnim compasiune.

(. . .) Îl simțeam pe Gheorghios din ce în ce mai copleșit de marea lui dragoste. O dragoste mai puternică decît dorința, mai puternică decît fericirea, mai puternică decît despărțirea.

(. . .) Pe atunci, Gheorghios își scria versurile în limba franceză. În fiecare scrisoare îmi vorbea despre Jacqueline.

«Oricum, îți spun toate acestea doar ție . . .»

Tremura la gîndul că niște străini ar fi putut vorbi despre Jacqueline. La început nici el nu vroia să recunoască că e îndrăgostit. Toată viața a fost stăpînit de conștiința responsabilității sale. Încerca să-și tăinuiască iubirea, sub aparența unui profund respect.

Gheorghios s-a îmbolnăvit. La spital nu i s-a găsit nimic grav. Anghelos ședea lîngă el. Toți încercau s-o cruțe pe mama, așa că nici eu nu am aflat decît destul de tîrziu. Mi-a trimis o poezie pe care o scrisese în franceză, la spital, la 19 septembrie:

ESQUISSE D'UNE HEURE D'APRÈS-MIDI ICI
A JACQUELINE

Blanc le malade, blanc le lit
et les rideaux, et toute la chambre,
partout la pâleur . . .

Scanned with OKEN Scanner

il va pleuvoir . . . il pleut,
pour faire des petits plis
des plis courbes et creux
au cœur,
fou d'une senteur d'ambre
ou de violettes qu'on a vues mortes . . .
Des souffrances à travers les fentes et derrière la porte,
des souffrances tenaces et longues,
comme des départs sûrs au coup de gong
qui nous cassent le cœur en deux,
telle une lune blanche et neuve
dans un fleuve . . .
On a perdu sa vie on ne sait où,
parfois il semble qu'un trou
noir et vide l'aspire . . .
le long des murs glissent, rôdent des souvenirs
comme des voleurs
sur le qui-vive
et l'on a peur
de se sentir aller, aller à la dérive . . .
— Pourqoui? on se demande pourquoi . . .
— Tout cela n'a pas de loi
ça tourne, ca tourne tout seul,
comme la meule
qui ne sait pas que le vent souffle.
C'est bien, on se camoufle de son mieux, on se camoufle
c'est bien, on se résigne au trou vide et noir;
maintenant les souvenirs voguent sur la mémoire
voiles sombres de goudron
qui se gonflent de leur perte en un gros bond
joufflu . . .
Ni flux, ni reflux
On ne voit plus rien
C'est bien, c'est rien . . .
plus rien que l'âme, encore l'âme,
l'âme au regard défunt en sa robe de blâme.

Nu mai putea vorbi şi-mi venea nespus de greu să pătrund în gîndurile, în durerea lui.

Noaptea nu puteam închide ochii, iar ziua dădeam tîrcoale spitalului. După ultima hemoragie, uşa camerei sale rămăsese deschisă. Îmi auzi pasul şi întrebă neliniştit:

— Ioanna, tu eşti?

Ca să-i cruţe orice emoţie, soţia sa mă ascunse în spatele ei.

— Nu, e Savidis.

Am aşteptat puţin, apoi m-am apropiat de el. Mi-a strîns mîna.

— Trebuie să-ţi explic . . . ştii . . . e de necrezut.

Îi mîngîiam mîna, tulburată.

— Aşteaptă să te întremezi puţin. Mai avem atîtea să ne spunem.

A fost dus la reanimare. I s-a făcut o traheotomie. Îşi pierdu graiul. Din nou operaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Răbdarea sa extraordinară ajunsese la limită. Trupul nu-l mai asculta. Cum aș putea uita privirea lui de animal rănit? În ziua următoare a fost tandru ca în zilele lui bune.

— Fă un efort, scumpul meu, încearcă să tușești. . . Și tușea căznit.

Asediat de boală, individul pierde tot ce a dobîndit de-a lungul vieții, devine copilul care se sperie de întuneric și își cheamă mama în ajutor. Netezeam încreștitura care-i trăda suferința: zîmbi. Să ne privim în ochi încă și încă, să privesc în adîncul ochilor săi! Își trecu brațul pe după gîtul meu și mă trase spre el.

Să ne privim! Privirea lui mă știa dintotdeauna, dinainte de a veni pe lume. Mai duioasă chiar decît a Mamei.

Renunțasem la logică și trăiam cu speranța minunii. Va trăi. Nu se putea altfel. Degeaba spuneau ei, va trăi.

Dar de ce mă obseda, de ce mă gîtuia respirația lui gîfîită? De-aș fi putut aduna tot aerul curat al Penteliconului, să i-l aduc. Cît uram briza asta proaspătă a nopții! De ce adia spre mine și nu spre Gheorghios?

Doamne, cum moare un om? Ce se alege din toate năzuințele lui? Seara tîrziu, ghemuită într-un colț întunecat din salonul spitalului Evanghelismos, vecin cu sala de reanimare, ascultam ceasornicul, lacrimile timpului. Oare bătuse ora ireversibilei întoarceri?

Nu încă. Vom mai îngîna amîndoi acel cînt tainic al singurătății. Dragostea noastră trăiește neștirbită, Gheorghios, mai ai încă atîtea lucruri de spus. Inima ta e atît de puternic înrădăcinată aici.

Durerea mă sufoca. Totul e enevoios pentru el, drumul spre poezie, calea spre moarte.

Ce nesfîrșit de mult poate dura o clipă!

Cu liniștea veșniciei, m-a privit zîmbind ca în copilărie. Timpul se opri în loc.

L-am veghiat pe Gheorghios două zile, în biserica atît de familiară a Mîntuitorului, care seamănă cu paraclisul casei noastre părintești. El părea viu, eu moartă. Nimic nu ne putea despărți. Vorbeam din nou despre suferințele vieții noastre. Chiar și despre acelea nerostite, dar pe care le știam atît de bine!

Ca în fața vechilor stele funerare, tinerii — băieți și fete — se plecau în fața lui și depuneau fie o crenguță de laur, fie o ciclamă. Mă emoționa lacrima din ochii lor.

Ziare, fotografii, discursuri, povestea vieții tale, gloria ta. Tu, un mort? Să fie cu putință? Unde ești acum?

Pe stradă, oameni discutînd: A fost un mare poet.

Iar altul:

— Și la ce-i mai folosește acum?

1926

Cîtă forță dobîndește dragostea în clipele de încleștare tragică! Ce puteri nebănuite capătă atunci omul! Gheorghios luase asupra lui toate grijile legate de înhumarea mamei.

— Ia-l și pe Anghelos cu tine, i-am spus.

— Nu, prefer să rămînă cu tine. Am s-o duc eu la Atena.

M-am gîndit că poate vroia să-i spună ceva.

Se înserase; trebuia să se grăbească. Sufla un vînt rece dinspre miazănoapte, vîjîia prin toate fisurile casei. Gheorghios era pe drum, în noaptea vîntoasă, cu mama. Ardeau toate luminile și totuși era întuneric beznă. Tremuram.

Scanned with OKEN Scanner

— Anghelos, unde eşti?

Veni şi se aşeză lîngă mine. Cît să fi fost ceasul? Se auziră bătăi în uşă. Vîntul? Era Gheorghios, palid; o aducea pe Mama înapoi.

— Ne-a oprit armata şi ne-a silit să ne-ntoarcem. Kondilis a dat o lovitură de stat împotriva lui Pengalos.

Am îngropat-o pe mama la Kifissia.

1927—1928

Gheorghios îşi încerca puterile în traducere. Lîngă pat, ţinea mereu cărţile lui Solomos şi Makryannis [1]. Nota orice cuvînt nou.

Tălmăcea « Domnul Teste ». Căuta cuvîntul cel mai sugestiv, cu cea mai puternică rezonanţă. Capitolul « O seară cu domnul Teste » era un exerciţiu dificil. Cum să redai în demotică acest text, respectîndu-i toate rigorile, subtilităţile? Gheorghios muncea, fără grabă, cu îndîrjire: îmi amintea de un sculptor în lemn din satul Metsovo [2], care făcuse un spendid iconostas. Îmi citea deseori fragmentele preferate.

— Nu-i suficient să descoperi; important e să te simţi una cu ceea ce ai descoperit.

Ce fericire să ştii că nu eşti singur! Că marii scriitori sînt aici, lîngă tine, chinuindu-se la rîndul lor.

Amîndoi aşteptam cu nerăbdare căderea serii. El ca să lucreze la « Domnul Teste », eu ca să reînnodăm firul conversaţiilor noastre, în clipele sale de destindere. Căuta acea unică soluţie pentru fiecare sens, ori sentiment. Dar ce bucurie cînd izbutea!

În fiecare seară descîlcea, lumina cuvinte înceţoşate ale limbii demotice. Va şti vreodată cititorul de cîtă caznă e nevoie pentru a atinge limanul exprimării simple, precise?

Mi-am făcut şi eu stagiul de avocat la biroul Maridakis-Tsatsos. Atunci l-am cunoscut pe Constantin şi tot în vremea aceea s-a petrecut în viaţa noastră un fapt important. O femeie extrem de sensibilă şi de o remarcabilă cultură muzicală s-a îndrăgostit de Gheorghios. Căsătorită, puţin mai în vîrstă decît el, i-a înţeles drama sufletească. Discretă, afectuoasă, fără urmă de gelozie, a însemnat pentru el o prezenţă feminină deosebită. Îl admira nespus, dar mai cu seamă nu-i pretindea să fie credincios. Tot ce spunea avea miez. Gheorghios i-a acceptat dragostea cu recunoştinţă.

Erai întruchiparea destinului meu
Tu, care te puteai numi Billio...

Această legătură lipsită de pasiune, consumîndu-se paralel cu altele, a durat ani de zile. « Femeia care se putea numi Billio » l-a ajutat enorm. E mult de cînd s-a stins în tăcere.

1931

Am trăit ca pe o sărbătoare ziua cînd i-a apărut primul volum, « Strofe ». A venit în strada Spefsipu, cu două exemplare. Se aşeză lîngă mine:

— Acesta e primul exemplar, pentru mine, şi aceasta e al doilea, pentru tine. Nu-ţi scriu nimic pe el. Ce rost au cuvintele? Tot ce purtăm noi în suflet nu poate fi prins în vorbe.

---

[1] Generalul Iannis Makryannis (1797—1867). Autorul unor celebre memorii despre marea revoluţie pentru libertate din 1821.

[2] Metsaviţii (regiune a Epirului), sînt renumiţi pentru măiestria lor de cioplitori în lemn. (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

Am luat în mînă cartea sobră, elegantă, am răsfoit-o, am mîngîiat-o. Simțeam un nod în gît ; abia am putut îngăima :

— E doar începutul.

A zîmbit. Cred că erau tocmai cuvintele pe care le aștepta.

« Dragostea e un teren arid ».

Toți cei ce scriu cunosc bine spaima care te chinuie pînă-n ziua cînd ți se aduc primele laude. Torturat multă vreme de reflecții solitare, sfîrșești prin a te preda, așteptînd verdictul. Atunci e rîndul criticului, cu întregul său arsenal : presa, publicitatea. . . El, « super-poetul », « super-autorul » va judeca. Dar nu e, nici el, decît un om. Cum ar putea pătrunde pînă-n adîncul ființei celuilalt, pînă la clocotul acela de zbucium și chin al poeziei ?

Unele cronici îmi sunau ca niște predici după slujbă. Concluzii logice după ofranda rugăciunii.

În ziarul *Ethnos* [1] a apărut, după cîte îmi amintesc, un comentariu ironic la adresa *Strofelor*. În *Munca*, Aristos Kambanis a pomenit doar, de ele, laolaltă cu alte culegeri poetice. În schimb, Katsimbalis, prieten unic, adevărat mesager al lui Gheorghios, ori unde se afla aducea elogii tînărului poet. Andreeas Karandonis, un tînăr critic, s-a apucat să scrie o carte intitulată *Poetul Gheorghios Seferis*. Gh. Theotokos [2] a publicat un amplu articol pe prima pagină a ziarului *Proïa* [3]. Dar cea mai mare bucurie i-a făcut-o bătrînul Palamas [4] care a sezisat perfect esența poetică a volumului. Nu a pregetat s-o proclame și să i-o declare lui Gheorghios. Atitudinea celebrului poet l-a bucurat cel mai mult. Și parcă-l văd pe Alexandru Papanastasion, șeful partidului republican, urcînd treptele scării și recitînd : « Tainele mării le uiți la mal », și adăugînd « Cel mai frumos vers grecesc ».

1932

. . . Dacă ai ști ce mult îmi lipsești ! Uneori visez la fericirea clipei cînd te voi revedea. . . mă vei aștepta în gară și totul va fi bine ! Numai Dumnezeu știe ce se va întîmpla de aci înainte. Oricare ar fi cursul evenimentelor [5], *voi fi fericit să mă înapoiez în patrie. . .*

În aceeași zi, i-a scris o lungă scrisoare lui Costakis.

Dragul meu Costakis,

Demult voiam să-ți scriu. Am scăpat de disperarea aceea paralizantă care m-a torturat ani de-a rîndul, și care mi-a nimicit toată puterea, fiecare gest, înainte chiar de a-l săvîrși. Nu știu dacă e bine sau rău. Uneori îmi închipui că mă aflu într-o stare de beție. Dacă mi s-ar spune că diseară o cometă va preface pămîntul în țăndări aș ieși la fereastră ca să mă bucur de spectacol, fără groază sau oroare. . . Vezi tu, în artă, plăcutul se poate rezuma la un detaliu, uneori chiar respingător. Frumosul este însă un tot și acest lucru nu se poate explica și tocmai de aceea artele nu mor, și de aceea nici nu se poate lucra după rețete.

---

[1] Națiunea.

[2] Unul din corifeii literaturii grecești (1905—1966). Romancier și dramaturg, a scris frumoase pagini despre țara noastră, în urma vizitei pe a care a întreprins-o în anul 1962, în calitate de invitat al Uniunii Scriitorilor. (N.T.)

[3] Dimineața.

[4] Kostis Palamas, supranumit poetul național (1859—1943). Opera sa literară e vastă. Unul din cele mai importante volume este intitulat « Cîntare pentru țara mea » (1866). (N.T.)

[5] Era consul la Londra. (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

A citit, atunci, pentru prima dată, Juan de la Cruz, care a deschis căi nebănuite, aspiraţiei sale disperate spre înălţimi. Mai tîrziu, aveam să discutăm mult despre această experienţă. Deşi nu era înclinat spre misticismul religios, ci mai curînd spre acela erotic, reuşea să trăiască, pe alte căi, o experienţă asemănătoare. Juan de la Cruz trezea în el vechea elevaţie mistică, tensiunea sa erotică spre insezisabil.

23 februarie 1932

Surioară...

În primii ani care au urmat întoarcerii în Grecia, am trecut printr-o altă experienţă: a despărţirii dureroase, atunci cînd ea devine de neînlăturat şi acţionează cu exactitate de ceasornic. Cît de mult trebuie să uiţi de tine, sau să modifici condiţiile fizice ale propriei existenţe ca să poţi păstra un contact REAL, în ciuda distanţei ! Reflectez uneori la experienţa pe care am făcut-o odinioară, timp de aproape doi ani, « comme un voyant blême », pentru a nu-l pierde. De cîte ori, seara, mă gîndesc la acel efort supraomenesc, am impresia că treceam printr-o criză mistică. Obiectul în sine nu înseamnă nimic, important este efortul. Iată de ce acţiunile omeneşti, cînd depăşesc un anumit grad de intensitate, încep să se asemene. În mediocritate, deosebirile sînt mai evidente.

Şi recopia pentru mine un fragment din T.S. Eliot:

Because these wings are no longer wings to fly
But merely vans to beat the air
The air which is now thoroughly small and dry
Smaller and dryer than the will,
Teach us to care and not to care
Teach us to sit still.

1935

La începutul anului 1935 a apărut revista *Neá Grammata* [1].

Se realiza astfel un vechi vis al lui Gheorghios: să-l vadă pe Katsimbalis şeful unei publicaţii literare lunare. O mulţime de prieteni de toate vîrstele îşi dădeau întîlnire la noi: Scriitori, poeţi, profesori. Cum locuiam în aceeaşi casă, Gheorghis urca deseori.

Discuţiile erau o adevărată plăcere. Ştiam să ascultăm. Ştiam să dăm şi să primim.

Mă simţeam adînc implicată în editarea « Mitologiei ». Eram cu tot sufletul alături de Gheorghios în publicarea acestor prime opere ale sale. Cel mai neînsemnat detaliu îmi părea esenţial. La el, nevoia de perfecţiune era înnăscută; aşa a fost pînă în ultima clipă. Dar în perioada aceea, Gheorghios punea mai multe întrebări ca oricînd. Cînd se adresează tărîmului spiritual, întrebările dovedesc grandoare. Şi o sete permanentă de idei noi.

Răscoala lui Venizelos [2] din martie 1935, crunt înăbuşită, a pus capăt şi acestei atmosfere de entuziasm intelectual. Au urmat persecuţiile împotriva partidului liberal. Adevăraţii lui şefi, Venizelos şi Plastiras, precum şi cadrele cele mai importante, au plecat în străinătate. Represaliile i-au atins pe cei mai puţini răspunzători. Fanatismul era atît de îndîrjit, încît unele prietene care aparţineau taberei adverse, nu-mi mai dădeau bună ziua. Mă duceam zilnic la Poligon, unde urmăream procesul bătrînului Sofoulis şi al prietenului nostru Papanastasiou. Ce uşurare

[1] Scrisul nou.

[2] Elefterios Venizelos (1864—1936). Mare personalitate politică. Făuritorul Greciei Mari. Luptător înflăcărat pentru ideea unităţii balcanice. A fost prietenul şi colaboratorul lui Tache Ionescu, care a scris o foarte interesantă carte despre el. (N.T.)

Scanned with OKEN Scanner

cînd am aflat de eliberarea lor ! Doream să plec cît mai grabnic din Atena ca să nu mai aud nimic, să nu mai citesc ziarele. Voiam să vină şi Gheorghios. Suferea cumplit văzînd ţara pradă unor iresponsabili.

Veniseră căldurile mari. Ne-am refugiat la Zagora, pe acea minunată colină a muntelui Pelion, acoperită de castani, în faţa muntelui Athos. Drumul pietruit care ducea spre sat era străjuit de plopi uriaşi, făclii avîntate spre alte lumi. Atena şi zarva ei politică nu ne puteau ajunge. Aspiraţie comună: să ne regăsim liniştea. Costakis terminase studiul său despre Palamas. Din cînd în cînd, recita cu vocea lui gravă cîte un vers.

« Păstori, alergaţi la porţile cetăţii ! Vin lupii ! Vin lupii ! »

1936

Aflasem trista veste. Elefterios Venizelos era pe moarte. Toate speranţele poporului grec erau îndreptate spre strada Beaujon. Dă, Doamne, să avem veşti bune ! Dar veştile nu au fost bune. Ţara îmbrăcă veşmînt de doliu. La fel şi casa noastră. Tata, soţul şi fraţii mei, tăcuţi, mereu pe gînduri. Gheorghios şi Costakis l-au însoţit pe drumul său cel din urmă, la Akrotiri [1]. Dorise să fie îngropat în pămîntul Cretei [2], unde a dus cu el, în mormînt, toate marile noastre aspiraţii naţionale. Graţie lui, ne desfăcuserăm o clipă aripile întru înfăptuirea visului nostru de veacuri. Copleşiţi de amintirea dureroasă pe care moartea o sfredelea în noi, ne cutremuram la gîndul măreţiei trecute. Gheorghios avea să noteze în jurnalul său:

Vineri, 27 martie 1936

. . . Disting pe « Koundouriotis » înscrisurile de pe coroane. Acolo, închis în sicriu de oţel, bătrînul rege mort, asemenea unei statui îngropată-n adîncuri, desenează pe suprafaţa apei cercurile mitologiei: Egeu, Teseu, vele negre. Toată Creta a îmbrăcat strai cernit. Negre erau zidurile deasupra apei, negre velele în bătaia vîntului. . .

Rămasă singură la Atena, am citit epitaful pe care singur şi-l scrisese.

După prima frunză m-am oprit; ea spunea tot: « Cel ce zace aici a fost un om adevărat ». Şi mai departe: « Cu credinţa în poporul pe care a fost chemat să-l conducă. . . »

Cîtă dreptate avea ! Acum, cînd pleca pentru totdeauna, vedeam poporul strigîndu-şi devotamentul fierbinte, gata să se arunce în mare pentru a-l urma pînă la Akrotiri. Cîtă dreptate avea Venizelos ! Pe măsură ce trec anii şi învăţ să cunosc mai bine acest popor, sînt din ce în ce mai mîndră că o pot spune.

1938

În aprilie 1938, soţul meu a publicat eseul « Inainte de plecare », avînd ca subiect arta, poezia. Gheorghios a vrut să-i răspundă. Aşa a început, în scris, o discuţie însufleţită: « Dialog despre poezie ». Intelectualitatea ateniană s-a împărţit în două tabere: « Seferienii » şi « Tsatsoşii ». Eram oprită pe stradă şi întrebată de partea cui sînt. Toate astea mă amuzau şi rămîneam în fara jocului. Deşi ţineam de tabăra « seferiană », nu vroiam să-l privez pe Costakis de solidaritatea mea. Octave Merlier [3] îmi spuse:

---

[1] Punctul cel mai înalt din afara oraşului Hynia, un mic platou de unde se vede marea. Alături de mormîntul lui Venizelos, se află şi acela al unuia din fiii lui, Sofocle, care a fost şi succesorul lui politic (N.T.)

[2] Pămîntul lui natal. (N.T.)

[3] Elenist celebru.

— Nu e minunat că trăiesc în aceeași casă și totuși dialoghează în scris?

Atunci a început Gheorghios să lucreze și la poemul «Asinea». Cît a muncit la aceste versuri pe care le iubesc atît de mult!

1940

În aprilie 1940, am primit de la Henri Miller o scrisoare extrem de amabilă. Îmi scria din New York. Refuza să creadă că războiul amenință Grecia. Îmi spunea că nimic nu i-ar putea spulbera speranța. Ai fi zis că încearcă să ocrotească, să apere de haos această țară, pe care o iubea atît!

Din prima clipă a întîlnirii noastre, acasă la Gheorghios, în 1939, și pe urmă la mine, îmi făcuse impresia că străbătuse la rîndul lui drumul Damasului. Vocea lui era însăși viața, răsfrîngere a tot ce era adînc omenesc în el. În aceste adîncuri se ascundea izvorul artei sale. Era totul numai dăruire, oferea cu mare dărnicie, cu o fermecătoare spontaneitate. Pînă și cuvinte. Îi dăruise lui Gheorghios carnețelul în care își notase impresiile. La Atena, îmi scrise de la hotelul unde locuia: «Termin caietelul pe care l-am scris pentru fratele dumitale, Seferis. Îmi face plăcere să-l recitesc pentru ultima oară înainte de a i-l trimite. Conține unele lucruri care vă vor place»... De cîte ori am vorbit cu Gheorghios despre acest caiet! Îmi amintesc că, în luna ianuarie a anului 1971, în timp ce ne plimbam în Grădina Regală, mi-a vorbit despre Miller, despre ultimele lor scrisori, și din nou a pomenit despre caietul care, între timp, fusese publicat. În dimineața aceea mi-a amintit de un proiect la care ținea enorm: să dăruiască țării sale banii pentru premiul Nobel.

— Cred că am găsit persoanele indicate la Comitetul Cultural. În sfîrșit, voi putea să-mi realizez această dorință.

Cerul se întuneca. Ne uitam muți unii la alții. Războiul, cu tot prăpădul lui, cobora spre sud. Ce se va întîmpla cu Grecia?

În zorii zilei de 28 octombrie 1940, Gheorghios urcă la noi. Venea de la minister. Nu putusem închide ochii toată noaptea. Mă așteptam la tot ce era mai rău. Ca să-mi păstrez calmul, mă dusesem în camera fetițelor. Le ascultam respirația, în somn. Gheorghios se aplecă peste cele două pătucuri. Am ieșit din cameră. M-a privit, cu ochii umezi.

— Sîntem în război. Dumnezeu cu noi!

Dimineața a venit la biserică. A stat lîngă mine, tăcut, în fața icoanei lui Cristos. Nu așteptam nimic, nu hotăram nimic. Suferință apăsătoare, dar, nemărturisit, o rază de speranță.

Toată țara în alertă. La sate, fetele își dăruiau lucrurile de zestre armatei. Cearceafurile țesute cu fir de mătase pentru noaptea nunții le trimiteau la spitale, poate ca să acopere cu ele morții. În orașe, femeile se făceau infirmiere. Mamele plîngeau. Răsunau cîntece de luptă. Toți așteptam, desnădăjduiți, moartea.

În românește de POLIXENIA KARAMBI

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHIOS SEFERIS

Șase nopți pe Acropole

roman

Scanned with OKEN Scanner

... trattando l'ombre come cosa salda.

DANTE
Purg. XXI, 136

Prima noapte

Stratis se ridică de la masă și se opri în fața ferestrei. Era după amiază, devreme. Vîntul zdrențuise norii. Șezu din nou și notă în caietul pe care-l lăsase deschis: « *Miercuri, Martie.* — Astăzi, pentru prima oară în Grecia, mi-am amintit de cerurile lui Dominic, cretanul ».

Pe cînd se așeza, ceașca de cafea, plină cu mucuri de țigări, căzu și se sparse. Fără se se uite la ea, se duse din nou la fereastră și privi afară multă vreme, bătînd din cînd în cînd darabana cu degetele în geam. Cînd amorțeala minții îi coborî în picioare, se întoarse și scrise fără se se așeze:

« Ceașca a căzut și s-a spart — demn de atenție faptul că asta nu m-a deranjat cîtuși de puțin ».

Ieși apoi și se duse pînă în Piața Syntágmatos. (...)

Grăbi pasul, o luă pe strada Acharnòn și, la opt, bătu la ușa Salomei. O găsi în salonașul microscopic stînd de vorbă cu un domn și cu o doamnă, foarte brună, mai mare ca ea, de înălțime mijlocie, plină peste limita normalului, cu glezne groase și gura micuță ca o coadă de pipă. Era acolo și Lala, dar nu scoase o vorbă. Cînd intră Stratis, doamna tocmai explica funcționarea laringelui unei cîntărețe, cu mișcări scurte ale policarului și arătătorului, imitînd pliscul de cocoș. Pliscul rămase deschis; Stratis întrebă:

— Cîntați?

— Da, am studiat canto în Germania, și literele. Dumneavoastră mi se pare că scrieți, ce scrieți?

Stratis simți că lumina din salonul Salomei era prea scăzută.

— Aș vrea să scriu poezii și eseuri, răspunse încet ca și cum ar fi fost abordat cu indiscreție.

Scanned with OKEN Scanner

Fața doamnei se întunecă a dezamăgire:

— Cine se mai ocupă astăzi de poezii? Locul poeziei l-a luat romanul. N-ați încercat?

Stratis se simți anchetat. Salomi turna mastică, domnul privea încruntat, Lala se foi ca după un geam înceţoşat. Răspunse foarte rar, poticnindu-se:

— Am încercat, dar cred că nu știu să povestesc. Mai rău, nu pot să descriu. Am întotdeauna impresia că dacă numești ceva, e de ajuns ca să existe. Ce este, acel ceva o va arăta singur prin ceea ce face. Presupun că de aceea, atunci cînd mă apuc de o descriere, mi se pare că vorbele își pierd greutatea, se dizolvă în vîrful peniței. Și cum poți umple o carte fără descrieri?

Doamna părea șocată și nerăbdătoare:

— Dar dacă acel ceva nu e un om; dacă este, să zicem, un peisaj, un lucru care nu face nimic —aș zice mai degrabă, care nu acționează — fără descrieri cum mai putem înțelege despre ce e vorba?

— Cred că tot ce există acționează, spuse Stratis.

Sentința îi sună ciudată în auz, ca și cum ar fi pronunțat-o altcineva; rîse.

Salomi îi urmărea cu priviri piezișe. Doamna crezu că Stratis își bate joc de ea; deveni înțepătoare:

— Găsiți că jocurile poetaștrilor or fi avînd mai multă greutate?

— Meseria e dificilă, zise Stratis apatic, și mulți eșuează. Nu găsesc însă altă modalitate de a-mi spune emoția.

Gura doamnei părea acum minusculă de dispreț:

— Dar cui îi pasă de mica dumneavoastră emoție! Adevărata poezie poate s-o facă doar profetul care va da lumii o nouă credință.

— Am impresia, răspunse Stratis, că asta e altceva. Dar cred că dacă izbutești să-ți exprimi adevărat emoția pe care ți-o dăruiește lumea, îi ajuți și pe ceilalți să nu-și piardă credința ce o au într-înșii.

— Bine, dar ce emoție? oricare?

— Cred că oricare.

— Prin urmare, nu aveți un Weltanschauung?

— Weltanschauung-ul va reieși, de va fi avînd cineva nevoie de el, atunci cînd se va încheia munca mea.

— Adică, pe dos, replică doamna. E îngrozitor că mai există tineri care mai gîndesc astfel, chiar și în ziua de azi; de AZI.

Policarul și arătătorul începură din nou să se deschidă și să se închidă, tăind sfori și fire, croind fîșii în jurul lui *azi*. Oftă și apoi îl întrebă pe Stratis:

— Îl cunoașteți pe Logomanos?

— Îl cunosc foarte vag; mă sperie. De vreo două ori cînd l-am întîlnit, mi-a dat impresia că vorbește de pe un scaun ideatic. (...)

Scanned with OKEN Scanner

În celălalt colț, domnul fuma și asculta cu o indiferență dispreţuitoare. Din cînd în cînd o privea pe sub sprîncene pe Lala ca un catoblepas, și atunci deschidea dintr-o dată gura, lăsînd fumul să iasă în voie. Acum vorbi:

— Un scaun ideatic; adică un scaun pe care l-aș picta.

— Da, Foustos, zise Salomi, așa cum Marigò, pe care o pictezi pentru Oedipul tău, e Sfinxul ideatic.

— Firește, răspunse dl. Foustos.

Marigò se calmă, măgulită.

— Merge, merge? întrebă Salomi, ai s-o pictezi și pe Iocasta?

— Bineînțeles că nu; tabloul pe care mi l-a comandat Universitatea este Oedip cu Sfinxul.

— Păcat! spuse Salomi, mi-ar fi plăcut s-o fi pictat pe Iocasta în pat, iar sus, pe polog, pe Oedip și pe Sfinx, ca și cum i-ar visa ea.

— Într-adevăr, zise Lala, visul e tragedia.

Erau singurele ei cuvinte care s-au auzit. Se mișcă nervos, își adună rochia și se cufundă într-un nor unde domneau zorii liniștiți ai chipului ei.

— Îți dai seama, draga mea, continuă dl. Foustos, că o asemenea lucrare Universitatea n-ar accepta-o niciodată. Pe urmă, mi-e teamă că ți-au luat și ție mințile fantasmagoriile moderne, care, de altfel, s-au și demodat. (...)

— Eu fac artă serioasă și înțeleg să perseverez, răspunse dl. Foustos. Dacă te distrează, păstrează-i pentru tine pe toți dezechilibrații ăștia; păstrează-l chiar și pe El Greco pe care ni-l proclamă acum cu surle și tobe ca pe strămoșul lor.

Se făcu liniște. Aprinse altă țigară, stinse atent chibritul, suflă fumul spre Stratis și-l întrebă:

— Dumneavoastră vă place El Greco?

— Theotokopoulos este una din problemele mele, spuse Stratis. Ce importanță poate avea pentru Grecia, asta nu știm încă.

— Era bolnav, zise dl. Foustos cu un gest de excludere. E științificește demonstrat că picta trupurile acelea lungărețe pentru că suferea de ficat.

Stratis simți nevoia să rupă ceva; rupse scobitoarea de la o măslină, pe care o ținea în mînă; numai Salomi băgă de seamă.

— Adevărul e, rosti rar, că mai avea și un alt mare defect; era antisocial.

— Antisocial, întrebară doamna Marigò și dl. Foustos într-un glas.

— Pentru că a scos spitalul acela din Toledo, spuse rece Stratis.

— Care spital?

— Al lui Don Juan Tavera.

Atmosfera îngheță. Doar Salomi murmură:

— Firește; ce-o să se aleagă de bolnavi?

Scanned with OKEN Scanner

— Se întîmplă ceva și mai rău, doamnă Salomi, zise Stratis. Îngrozitor e că toți bolnavii aceia izgoniți de sub acoperișul lor din Toledo au venit în Grecia — schilozi și nebuni, cu toții, și umblă pe drumuri. Și cum să le mai dăm adăpost, cu atîția refugiați?[1]

Stratis

Joi

Am impresia că nu m-am mai atins ani de zile de caietul acesta. De cînd m-am întors la Atena și pînă în toamna trecută m-am străduit să țin jurnalul, pe cît posibil, pentru F., ca să mă ajute să-mi găsesc un drum în țară. Dar m-a împins și mai mult spre mine însumi. L-am lăsat deoparte. Devenisem o vegetație obscură de sentimente și senzații, sălbăticite. Trebuia să mă opresc sau să mă scufund. De altfel F. nu mai scrie ; și eu am încetat să-i mai scriu de atunci : cum ar fi putut fi altfel ; în locul meu nu mai rămăsese *nimeni*.

Nu m-am mirat că cei de ieri nu m-au stînjenit și mai tare. Prostia lor mi s-a părut o concluzie naturală a gîndului meu.

Vineri

« Goană deșartă după onoruri, drame de culise, turme, vaci, încrucișări de lăncii, oscior aruncat javrelor, pîine în havuzul cu pești, munci și osteneli de furnici, marionete mișcate de sfori ! Ești dator să le vezi pe toate cu bunăvoință și fără trufie, dar și să bagi de seamă că fiecare prețuiește întocmai cît ambițiile sale ». [2]

Caută să descrii *orice*, cît poți de des, ca exercițiu — cu bunăvoință, fără trufie. (. . .)

Luni

Astăzi am auzit acestea de la un refugiat : Fugind au ajuns într-o insulă grecească. Dughene, case, uși, ferestre, s-au închis de îndată. El, împreună cu femeia lui, în turma de refugiați. Pruncul de țîță nu mai mîncase de trei zile ; plîngea de mama focului. Femeia se ruga să le dea puțină apă. În cele din urmă, dintr-o casă le-au răspuns : « un franc paharul ». Și tatăl continuă : « Ce era să fac, kir Stratis, am scuipat în gura copilului meu, să-i treacă setea ».

Sîmbătă

Aseară, cu Nikolas. Am rătăcit hai-hui pe străzi. Este, desigur, cel mai demn de a fi iubit din cîți am cunoscut de cînd m-am întors. Ciudat ; omul ăsta, născut și crescut într-un sat din Asia Mică, are atîta

[1] Este vorba de refugiații greci din Asia Mică, după războiul greco-turc din 1920-22. (n. tr.)
[2] Marcus Aurelius = *Către sine* VII, 3 (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

acuitate critică! Studia matematici într-o universitate franțuzească de provincie, cînd catastrofa din Asia Mică l-a obligat s-o lase baltă. Citește mult, vreau să spun că citește și gîndește. Relația lui cu literatura îți sugerează un mecanic care desface o mașină în bucăți și apoi o montează cu înăuntrul înafară. Are un asemenea mod de a schimba proporțiile, încît lucrurile cele mai gingașe și respectabile le poate face monstruoase, iar celor monstruoase poate să le dea o nuanță de compasiune ; acesta e umorul lui. Ai zice că privește lucrurile dintr-un punct necunoscut nouă tuturor. (. . .)

— A, nu știi ! Doamna Salomi găsește că sîntem prea împrăștiați și că trebuie să căpătăm coerență.

— Dar tu ce crezi? l-am întrebat rîzînd.

— Ce cred? spuse. E o problemă matematică ; am găsit locul geometric, acum caut soluția. Locul este următorul . . .

Se caută din nou în buzunar, scoase o hîrtie, se apropie de un felinar de pe stradă și citi :

— Trebuie să capete coerență : « les êtres étendus qui sentent, les êtres étendus qui sentent et qui pensent, les êtres pensants qui n'ont point d'étendue, ceux qui se pénètrent, ceux qui ne se pénètrent pas . . . »

— Ce e asta? am întrebat eu.

— *Micromégas*, îmi răspunse și-mi dădu noapte bună. (. . .)

Zilele trecute Stratis îmi spunea că într-o carte de notoriu renume a citit despre un individ excentric care avea mania să colecționeze apele fluviilor. Exact ca și cum ai colecționa mărci poștale.

Salomi se uită la Stratis care privea insistent. Cu o mișcare rapidă umplu paharul lui Nikolas.

Nikolas continuă :

— Pe rafturile acestui tip ciudat puteai vedea Gangele, Volga, Tamisa, Sena, Dunărea, Nilul, etc. etc, în sticluțe etichetate.

« Doamna Salomi a avut inițiativa lăudabilă de a ne propune să ne părăsim, din cînd în cînd, pentru cîteva ceasuri, solitudinea sau aglomerația noastră privată și să alcătuim o gașcă. Mă va ierta dacă voi mărturisi că o bănuiesc de o oarecare afinitate secretă cu colecționarul susamintit.

« Într-adevăr, privindu-vă, am impresia că doamna Salomi a înșirat în jurul acestei mese sticluțe cu apă din diverse fluvii.

« Da, da, iubiți prieteni, fiecare dintre noi este un fluviu, un fluviu suficient sieși, de la izvoare pînă la gură ; un fluviu nesociabil într-o sticluță sigilată.

« Încît se pune inevitabil întrebarea, o întrebare atît de chinuitoare încît depășește cercul nostru strîmt și se leagă în chip notabil cu particularitățile rasei noastre, și anume :

Scanned with OKEN Scanner

«Cine va rupe pecetea fluviilor sigilate? Cine va destupa sticluțele astupate? Cine, prieteni, are să amestece cîteva picături din Iordan, presupunînd că acesta este Nondas, cu cîteva picături ale Skamandrului, presupunînd că acesta e Stratis, sau ale Brahmaputrei, presupunînd . . .

«Cum vă dați seama, lucrarea este supraomenească (. . .)

«. . . Gîndul meu, în chip mult mai natural, a zburat la acel corp ceresc care influențează apele.

«Cum bine știți, acest corp ceresc este luna»

O undă luminoasă trecu peste chipul Lalei ; întoarse capul spre Salomi care nu mai avea ochi decît pentru Nikolas. Kalliklìs privea insistent la gura Sfînxului ; poate de aceea strigă în gura mare:

— Să întemeiem un club de lunateci !

— Intenția mea, dragă Klis, nu este de a vă spune vorbe de duh, ci de a vă propune un proiect pozitiv (. . .)

— Avem prin urmare un corp ce influiențează apele ; luna. Ca să fim însă siguri că vom face experimentul în condițiile cele mai favorabile, trebuie să găsim momentul și locul în care luna are cea mai mare intensitate posibilă. Care este acel moment?

Lala uită de ea și zise:

— Luna plină.

— Bravo, doamnă Lala, ați ghicit, spuse Nikolas. Acum, lucrul cel mai greu: care este locul?

Lala se roși. Își ridică ochii mari spre lampionul electric ce atîrna deasupra lor, gol și prăfuit.

— Care e? Care e? întrebară ceilalți.

Nicolas nu răspunse și începu să se caute. Grupul îl urmărea curios. Scoase din buzunare două pachete de țigări, cheile, două creioane, cîteva tăieturi din ziare, și le puse pe toate pe masă. Se căuta nervos mai departe ; la un moment dat păru mîhnit ; în cele din urmă, din adîncul unui buzunar interior scoase un triunghi de hîrtie ; îl ridică ținîndu-l cu două degete și zise:

— Locul este acesta. L-am găsit astăzi la două și douăzeci și cinci, post meridiane, în tramvai, pe cînd mă întorceam acasă. Vă rog să fiți atenți. Stratis, dacă ești bun, fă-l să circule.

Oferi dreptunghiul de hîrtie lui Stratis, de parcă ar fi oferit un trandafir. Stratis îl luă și citiră cu toții:

BILET
de vizitare nocturnă a Acropolei
pe Lună plină.
Drahme zece (10)

Scanned with OKEN Scanner

Nikolas continuă:

— Deci locul acela este pe Acropole, *pe lună plină*, așa cum ne informează biletul serviciului arheologic. Nu l-am găsit singur; mi l-a indicat degetul destinului. De aceea n-am încetat să mă gîndesc la el. M-am gîndit că Acropolea e locul unde se află adunate (mă refer la raza de circulație a unor oameni care nu au mijloacele să se deplaseze pînă la carierele de la Pentelic) cele mai multe marmori.

Aceste marmori vor fi pentru razele selenare, ceea ce erau pentru cele solare oglinzile lui Arhimede; adică le vor obliga să cadă asupra noastră, o rîuri pecetluite, cu cea mai mare intensitate posibilă.

Goli paharul; Salomi i-l umplu din nou; zise:

— Există și o rațiune suplimentară care mă face să cred că indicația destinului este corectă. Pe Acropole, *pe Lună plină*, vom găsi energia necesară pentru ca apele noastre să se împărtășească una dintr-alta. Dar vom găsi poate și o altă forță ce ne va ajuta întru țelul nostru. Forța moștenirii nemuritorilor noștri strămoși...

— Nu știam că Nikolas e orator, spuse Lala.

Salomi o opri. Nikolas o văzu, zîmbi și continuă:

— Deși doamna Sfinx se trage din Lamia și a studiat în Mezevropa; Klis de la Delfi și a studiat la Atena; Stratis e un Klazomeneu și și-a făcut învățătura în gloriosul Paris — ceilalți, dintr-alte locuri și trecuți prin alte seminare; nu există însă nici o îndoială că stînca sacră este un simbol, o idee, pe care părinții noștri, Statul hellen, Națiunea, cînd mai exista, au cheltuit multe parale pentru a întipări în fragedele noastre simțuri de copii...

— Dar, spuse Sfinxul, gata să se repeadă.

— Știu, știu, zise Nikolas, acest din urmă argument ridică obiecțiuni importante. Chestiunile sentimentale sînt întotdeauna complexe și de cele mai multe ori insolubile. De aceea nu insist în mod special asupra acestui punct.

— «Oricum, eu cel puțin, nu văd un răspuns mai bun la problema noastră. Dacă are cineva altă soluție, sînt gata să-l ascult. Dacă însă îmi veți face onoarea să-mi împărtășiți opinia, atunci va trebui să luați *astăzi* hotărîrea de a merge în mod regulat, odată pe lună, și pentru cel puțin șase nopți, pe Acropole pe Lună plină. (...)

— Văd că ne-am înțeles. la să vedem; astăzi avem lună nouă; scoateți-vă creioanele și scrieți:

Prima noapte; sîntem în cincisprezece, la începutul lui aprilie;
noaptea a doua, în mai;
noaptea a treia, în iunie;
noaptea a patra, în iulie.

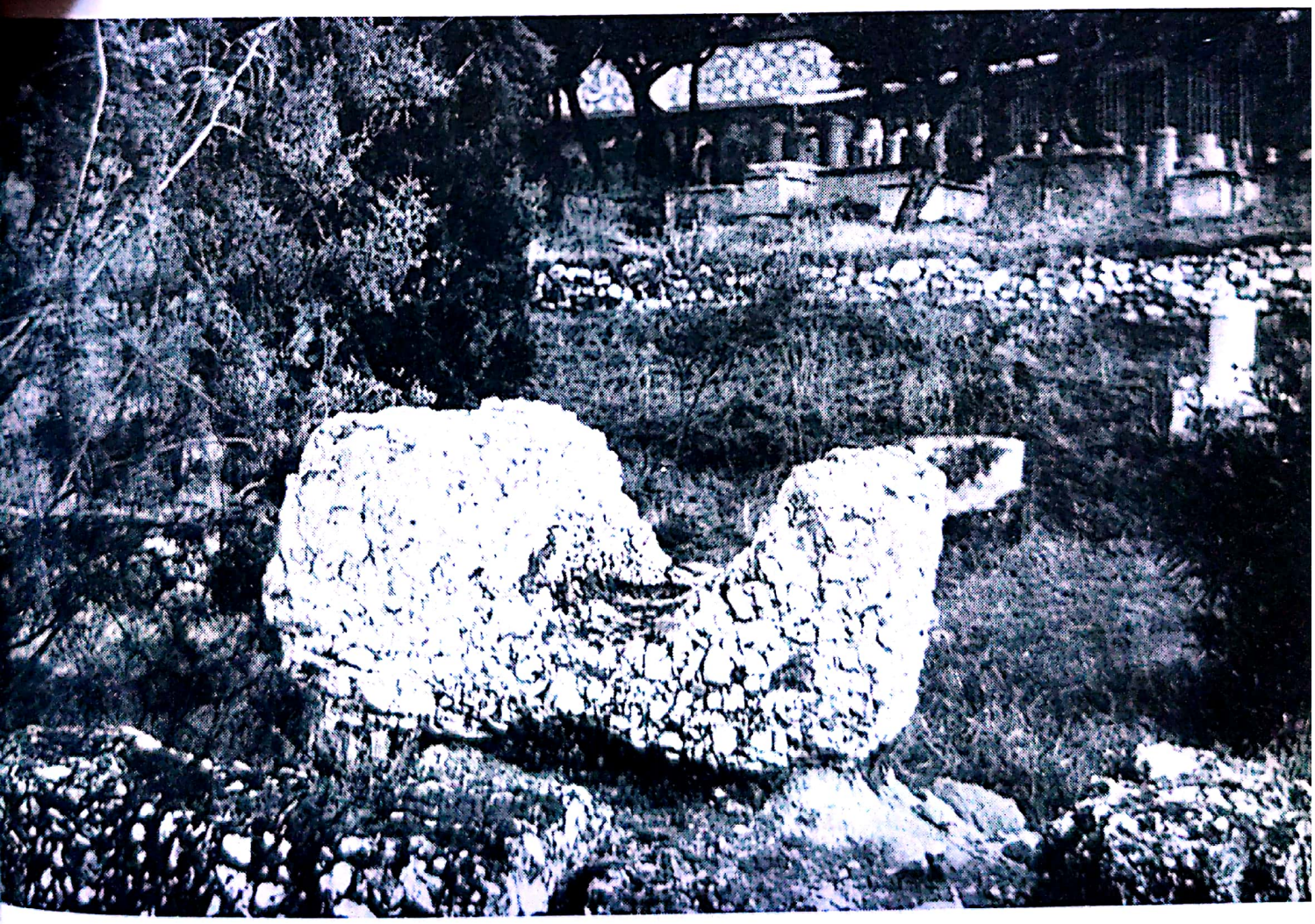
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

◀◀ De pe stînca ACROPOLEI: în țesutul urban, dincolo de Poarta lui Hadrianus, o pauză vastă, — terasa pe care se înălța colonada gigantică de la OLYMPIEION.

Ruine în AGORA



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ERECHTEIONUL, capodopera triumfînd svelt asupra disparității, păşind surîzător peste denivelări şi contradicții, pentru a preface în grație oricare servitute.

Resturi din pădurea de coloane a OLYMPIEIONULUI: cele mai înalte din cîte a construit vreodată Atena. Capiteluri extinse pe trei metri, — supralicitare epigonică a cantității? Nu aceasta era ambiția lui Hadrianus, sub care s-a încheiat construcția. Însă în plin clasicism, pe vremea lui Pericles, atare dimensiuni ar fi apărut ca o culpabilă trufie.

Scanned with OKEN Scanner

ACROPOLE, un înțeles total.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PROPYLEELE: arhitectură simbolic neîncheiată, cum neîncheiat, mereu reînceput, trebuie să fie și urcușul de ele străjuit, spre lumea marilor valori ale culturii.

Scanned with OKEN Scanner

Aici, atenție:

noaptea a cincea și a șasea, în august — luna are pleniluniu dublu, precum sînii Afroditei; vă urez să vă poarte noroc. Datele exacte le veți găsi fiecare în calendarul dumneavoastră; întîlnirea la 10 p.m. la Propylee. Noapte bună.

Stratis

Sîmbătă

Dar nu e nevoie să fie doar șapte personaje pe Acropole, pot fi multe, infinit de multe. Nici nu e nevoie să fie aceleași, în toate cele șase seri. Dramatis persona este Acropolis; ceilalți sînt marionetele ei; oricare marionete — mișcate de sfori.

Să-mi amintesc cînd soarta s-o arăta mai milostivă, să-mi amintesc de viața mea imaginativă actuală. Roasă cu totul pe dinăuntru, iar amintirile vin și se încolăcesc în jurul trunchiului ei, ca iedera — la răstimpuri, o altă iederă respiră aerul. La răstimpuri simt că mă stăpînește alt suflet . . .

Duminica Floriilor, seara

(. . .)La Asteri, în bordeiul întunecos și jos, o femeie în vîrstă, ca o călugăriță, în fața plitei. Flacăra vie abia de-i lumina fața. Am încercat să-i vorbesc; era închisă și uscată.

Începea să se întunece cînd am coborît. Salomi respiră adînc. Rîse:

— Aerul acesta are mai multă legătură cu trupul meu decît scorpia aceea.

— Și aerul și scorpia, i-am răspuns. De aceea ai nevoie de curaj în patrie. Altul era curajul pe care ți-l cerea străinătatea.

Mă privi ca și cum ar fi vrut să-mi spună ceva; pentru prima oară îi vedea chipul atît de aproape. Se răzgîndi și vorbi de altceva.

— Știți, uneori am impresia că trebuie să vă fac respirație artificială; alteori, că sînteți mult mai aproape de pămînt și de arbori decît mine. Acasă, pe cînd vorbeam cu ceilalți, vă observam mîinile. Astea nu sînt mîini de om care gîndește, sînt mîini de meșteșugar. . .

Era încălzită de umblet, absorbită de gîndul ei:

— . . . iar Lala care ședea în fața dumneavoastră; nemișcată ca o statuie . . . sărmana Lala . . .

Am privit-o surprins:

— Dacă ar fi fost bărbat aș fi adorat-o; are atîta bucurie pe trup; bucurie pîrguită. Zori și amiază la un loc; poți să-ți imaginezi așa ceva? (. . .)

Scanned with OKEN Scanner

Se opri ; i-am luat mîna. O lăsă. Ochii ei se apropiară de mine :
— Să mai rămînem încă așa, îmi zise, poate că nu m-am copt pentru tine.
Și-apoi, cînd porneam din nou :
— Da, e o vorbă mare curajul trupesc, Stratis.
Ne-am întors fără să mai scoatem un cuvînt (...)
Stratis ajunse gîfîind la Zappeion în capătul pieței celei mari ; ceilalți se și adunaseră și porneau spre Acropole. În clipa cînd îi întindea mîna Salomei luminile se stinseră dintr-o dată. Luna căzu ca un prostovol de oțel vînăt și-i cuprinse pe toți : trei perechi împietriră cu gura căscată ; doi negustori care se tocmeau căzură de acord ; ochii Lalei lunecară pe cer și deveniră fosforescenți ; violoncelul de pe podium își înghiți gîtul (...)
În capul scărilor se împrăștiară. Salomi o luă spre Erechteion, ceilalți spre templul Victoriei. Stratis rămase nehotărît ; o porni după Salomi.
Jos, spre nord, căsuțele adunate la poalele stîncii, ca o turmă de broaște țestoase cubice, negre ca pana corbului sau argintii. Salomi privea Cariatidele :
— Ce-or fi fetele astea, femei sau coloane ? întrebă. Piciorul întins arată că ridică o greutate, celălalt ? ...
— Curios e, spuse Stratis, că după pieptul lor bagi de seamă ce povară poartă.
— E adevărat ; așa mi-a părut cîndva și Lala ...
Tăcu ; apoi după o clipă :
— Ciudat cum s-au stins luminile jos, la Zappeion.
— Am crezut că avea să cadă asupra voastră mîna care dezgolește, îi spuse Stratis, acuma nu-i același lucru.
— Dar trebuie să fie același lucru, răspunse ea.
Stratis o luă de mînă.
— Azi dimineață, îi zise, azi dimineață, pe strada Ermoū, am văzut o fetiță, avea-n-avea zece ani, care-i striga alteia, ce fugea după ea : « Hai, gorgonă scurtă-n picioare » — așa aș vrea să vă spun (...)
— ... azi am chef să ascult versuri ; spune-ne ceva de-ale tale.
— Dar eu nu scriu versuri, zise Stratis speriat.
— Ba da, spune-ne, strigară cu toții, în afară de Sfinx.
— Acum comentez *Odiseea*.
— Spune dintr-astea.
— Dar comentariile nu sînt poezii.
— Dintr-astea ! dintr-astea ! strigară cu toții, în afară de Sfinx
— Ascultați-o pe asta, zise Stratis ca să scape de gura lor, care comentează locul în care Homer numește insula lui Calypso buric al mării.
— Credeam că Homer are gust mai bun, spuse Sfinxul.

Scanned with OKEN Scanner

— « Néso en amphirýte, óthi t'omphalós . . . » [1] șopti Stratis.
— A ! omphalòs ; asta-i altceva, spuse Sfinxul, acră.
— Oricum, zise Stratis, acesta este comentariul meu ; vă repet că e vorba de notații cu totul personale :

Ostrovul dulce, — ostrovul mic
cu dubla-i plajă stele
ca subsuoara de femele
și precum un buric.

Calypso-n orice dimineață
purtîndu-și trupul, vie,
precum e vrabia de zglobie
pe ramura din față.

Și într-al mărilor buric
totul e-al tău ca-n vise,
iar tu, multiscusite-Ulise,
îi ceri tutun un pic.

Se lăsă o tăcere de gheață.
— Sfinxul ghețarilor, șopti Nikolas.
— V-am prevenit, spuse Stratis ușurat.
Kalliklìs murmură :
— Hm ! toate bune și frumoase, Stratis, însă o strici la sfîrșit. Nu puteai oare să pui ceva de genul, să zicem, fumul șerpuitor ?
— Corect, zise Stratis, dar mă supără obiceiul cu încoronarea finală a opusului (. . .)
— De ce comentezi *Odiseea* ? spuse Nondas serios. Ai reușit mai bine dacă ai lua vreun alexandrin, de pildă, așa cum face Kavafis. Sîntem mai înrudiți, noi decadenții, cu epocile de decadență.
— Nu l-am studiat prea mult pe Kavafis, răspunse Stratis, și nici nu mi-am limpezit ideile cu privire la epocile de decadență. Poate că l-am ales pe Homer fiindcă nici nu-i trece prin minte să-mi amintească de Atena. Atena mă face stîngaci. Pe urmă, mă gîndesc uneori că poemele lui sînt poeme în exil.
— Refugiații primitivi, spuse Kalliklìs.
— Nici asta nu știu ; cine sînt primitivii ?
— Dar dacă nu știi lucrurile astea elementare, de ce te apuci să scrii ? zise Sfinxul.

[1] *Odiseea*, I, 50 — (n. tr)

— Ca să învăț, răspunse Stratis.
— Doamne, și crezi că or să te învețe ceva poezelele astea?
Poezie înseamnă o înălțare, o proiectare, un lirism ardent.
— Lirismul, observă încet Nikolas, e dezvoltarea unei interjecții: Aman . . . Aman . . . Amanea (. . .)
— Îmi plac imaginile tale, îi spuse Lala.
— E ușor să faci imagini . . ., zise Stratis și o luă de-a dreptul către Salomi.
— Ce vrei să faci? Nimeni n-are să te înțeleagă; nu ți-e milă de tine?
— Beleaua este ritmul, îi spuse Stratis, ca și cum ar fi continuat răspunsul dat Lalei, n-am găsit încă ritmul. Poate pentru că — încep să pricep mai bine de cînd am fost la Asteri — pentru că emoția mea este și a lor.
— A lor? a cui?

Stratis răspunse gîfîind:

— Era în iulie pe la două după amiaza; căldura ardea, picioarele se lipeau de asfalt, hainele de trup, trupul de sufletul care se evapora. Ieșisem după țigări. Chioșcul era acoperit de sus pînă jos de afișe îngălbenite ce făceau reclamă goliciunilor din orice țară apuseană. Bărbații rătăceau cu fețele unse cu mercur și cu lac negru, femeile cu brațele goale din umăr pînă la unghii, însemnate de sîrguincioasele gîze ale patului. Ce-mi veni atunci să mă întreb ce îi lega într-olaltă pe bărbații aceștia, pe femeile acestea și locul acesta. De atunci au început și chinurile mele. Am bătut străzile, crîșmele, tramvaiele, teatrele de mahala, grădinile de cinematograf, karaghiozul, cafenelele unde-ți petreci o noapte insuportabilă cu un cornet de semințe . . . pe unde n-am umblat ca să-i aflu! Mă agățam de o privire, de un gest al mîinii, rătăceam prin om și ieșeam la suprafață istovit de parcă aș fi călătorit printr-un arbore. Ucideam fantomele pe care le năsteam de îndată ce unul din cele cinci simțuri călca pe alături. Încercam asupra omului operația de raportare la dimensiunea sa naturală. Cei mai mulți se micșorau, se micșorau și în cele din urmă îmi scăpau printre degete ca țînțarii. Alții nu-și pierdeau nici o linie din volumul lor, numai că. . .

Își trase sufletul. Salomi închisese ochii. Lumina lunii îi ninsese obrazul. Se simți cu totul pierdut. Ea, ca în vis, continuă:

— . . . numai că atunci s-a ivit gorgona scurtă-n picioare.

Se aplecă pe neașteptate, își căută poșeta și o deschise:

— Mîine după amiază n-are să fie nimeni acasă la mine. la cheia, așteaptă-mă, am să vin. Cred că o să ne facă bine.

Pronunță fraza clar, liniștit ca o infirmieră, și-l mîngîie pe umăr. Atunci se auzi primul fluierat al paznicilor.

Scanned with OKEN Scanner

Noaptea a doua

Salomi intră fără zgomot; avea garoafe în mînă:
— Pentru tine; sper să nu te fi plictisit.

Stratis puse florile pe taburetul de lîngă singurul fotoliu din cameră; un fotoliu îmbrăcat în catifea galbenă. Îi trebui o clipă ca să-și dea seama că sosise femeia pe care o aștepta. Nici nu se gîndise că ar fi trebuit să-i aducă el niște flori.
— De ce ai ieșit? o întrebă.
— Voiam să mă aștepți tu; să intru în casă și să-mi găsesc stăpînul.

O ceață ușoară îi acoperi gîtul. Stratis se așeză în fotoliu.
— Am obosit să aștept, îi spuse.

Din două mișcări lepădă tot ce purta. Trupul ei avea mlădierile lebedei, peste tot. Numai cele două piersici păreau pietre de praștie. Pîntecele aluneca pe nesimțite și se pierdea în arama tulbure a tufișului. Semnul unei cicatrici se vedea ceva mai jos de mijloc.

Veni în fața lui.

Ochii lui porniră de la linia vînătă și lunecară pe adîncături și rotunjimi.
— Îți plac?

Privirea lui îi făcuse înconjurul și se oprise din nou la linia vînătă. Nu se întrebase dacă îi place. Tot ce-i plutea în minte era gîndul că trebuia să treacă prin această zbatere de valuri și să iasă iarăși la suprafață.
— Știi bine, îi zise dus pe gînduri.

Cicatricea Salomei se întinse dedesubtul pleoapelor sale închise și se preschimbă în pista albă a unui stadion. Fugea fără încetare. Apoi ceva se opri în el; nu era voluptatea. Își simți trupul asudat și răsuflarea ei pe tîmplă. Văzu ochii ei privind pe sub ai lui. Se făcu din nou ca la început.
(...)
— (...) Mă gîndesc uneori să fac o carte din toate cărțile pe care le-am citit. Le-aș rupe foile, le-aș tăia bucățele cu foarfeca, le-aș arunca într-un coș, le-aș amesteca bine și apoi le-aș scoate una cîte una și le-aș copia.
— Numai că tu vei lipsi din cartea ta, îi spuse Stratis.
— Cum să lipsesc? cînd eu voi juca, pentru sărmanele bucățele, rolul soartei celei oarbe. Dar, chiar dacă am să lipsesc, cu atît mai bine; am să fiu într-altă parte și am să fac dragoste; și cînd fac dragoste, sînt în dragoste și nu în cărți.

Ochii ei priveau tavanul. Glasul ei părea că pășește încet și copiază imaginile care treceau pe acolo, pe sus.

Stratis era dus, departe.
— Iar eu unde am să fiu? întrebă dintr-un vechi obicei.

Scanned with OKEN Scanner

— Tu eşti opusul. Să zicem că faci dragoste cu Lala . . .
— Dece cu Lala?
— Pentru că ar putea să-ţi dea mult mai mult decît mine . . .

Stratis mîngîie sînul tare; ea îi dădu mîna deoparte:

— . . . Deci dacă ai face dragoste cu Lala, tot în cartea mea ai fi. Iar de vei izbuti s-o scrii, te vei fi străduit atît de mult să o umpli cu tine însuţi, încît tot ceilalţi vor fi plecat şi vei rămîne singur. În cele din urmă ai să ajungi bucăţi-bucăţele, care vor pluti în cartea mea, şi drept va fi să fii pedepsit astfel. (. . .)
— Cui te-am luat? întrebă încet fără să întoarcă capul.
— Nimănui. Eşti prima femeie de cînd m-am întors; prima grecoaică.
— Prima. . . şi cînd te gîndeşti că încă nu mi-ai spus că sînt frumoasă. (. . .) (. . .) Memoria lui Stratis dădu deodată peste un flăcău rănit pe care-l văzuse, cînd era mic, în sat la el, cum îl duceau, plin de sînge: « Poate şi asta era aici, tot timpul. . . » Un val de ritm îi strînse sufletul: « Ciudat, pentru prima oară muzica, după atîta timp . . . » Simţi cum primăvara îl trăgea afară, irezistibil. (. . .)

Flăcăul rănit era primul la aruncatul prostovolului; picioarele lui alergînd pe ape, erau o fîlfîire de aripi de sticlă; cercul năvodului, desfăşurat pe neaşteptate, îi ducea parcă şi braţele departe; întunecată îmbrăţişare în care peştii sclipeau, atît de noi. Privi peretele odăiţei; din loc în loc se scorojea; se văzu închis într-un mormînt. Îi zise aproape brusc:
— Îmbracă-te, vreau să ieşim.

Supusă, se aplecă să-şi adune veştmintele împrăştiate pe podea, furoul alb, fusta mov. Le atinse şi se întinse în faţa lui. Aduse palmele în sus, dealungul coastelor şi-i oferi sînii:
— Şi ei, pe ei nu-i mai vrei? Eu le zic pui de lup.
— Aşa mă uitam la un măr pe care l-am furat în copilărie, îi spuse el.

Ea lăsă mîinile să-i cadă.
— Poate că nu-ţi plac. . .
— Ştii, cînd te-am cunoscut, mi-ai amintit de Nijinski; aşa-ţi spuneam în sinea mea.

Îl sărută; abia acum îi cunoştea buzele. Mîinile ei îl cuprindeau întreg ca valul de amiază; apoi îl lăsară să se cufunde în pîntecul cald al mării, adînc, pînă în străfund, acolo unde înălbea vedenia mototolită a unei fete înlăcrimate între alge.
— Goneşte-i pe toţi, mugi răguşit şi i se dădu.

Mult mai tîrziu Stratis o întrebă:
— Aşa de mult îţi place Lala?

Scanned with OKEN Scanner

— Nu vreau să mă ascund de tine, îi răspunse. Ceea ce nu înseamnă că îţi cer acelaşi lucru. Am fost odată îndrăgostită; nu merita. Apoi m-am măritat; cumplită pustietate. Atunci am cunoscut o femeie, era îndrăcită; încetul cu încetul m-a dăscălit; pînă la urmă nu-mi era neplăcut; era cel puţin o scăpare de singurătate...

Rămase pe gînduri:

— ... poate că m-a făcut mai femeie decît trebuie... acum vreau să fiu a ta...

Stratis dădu să spună ceva; ea îi astupă gura cu mîna:

— ... a ta pe cît îmi stă în putinţă; şi cît îmi stă în putinţă, nu ştiu; ar trebui poate să încerc. Mi se pare însă că dacă va fi să fim despărţiţi pentru mai mult timp, s-ar putea să mă întorc la asta

Stratis

Vineri. Aprilie

Din vinerea aceea, la ea acasă, dispărută. De două săptămîni sînt rătăcit, ca atunci, în Anglia, în pădurea întunecoasă ce mirosea a pivniţă; rădăcini dese sugînd mucigai. Camera mea era iluminată cu gaz; la lumina aceea palidă am citit, cînd m-am întors, într-un ziar mototolit «A sunny day we shall go...» Singurătate, s-o tai cu cuţitul, ca ceaţa.

Cuvîntul de ordine al Salomei: «puii de lup», «leul», «săgetătorul», «Antares». Dragostea cu trupul ei ar putea fi o palestră pe un cer plin de constelaţii.

De astăzi luna trebuie să fi început să crească; clepsidra mea.

Vineri

la te uită cum gesturile noastre, mişcările, faptele, împietresc într-o clipă de îndată ce intră în trecut, ca şi cum s-ar cufunda într-un aer «lichefiat». Şi toate cele rămîn statornice şi nemişcate în veac de veac; nimic nu le mai poate schimba poziţia, cea definitivă. Cu fiece clipă naştem statui. Asta m-a izbit ca o vedenie neaşteptată; poţi să înnebuneşti dacă insişti.

Sîmbătă

Scriu ca şi cum cineva mi-ar deschide vinele. Scriu ca să amîn o mărturisire; ca o suspendare de pedeapsă...

Luni

Lucrurile (cele neînsufleţite) intră *din proprie voinţă* în viaţa mea conştientă.

Miercuri

Poimîine. Poimîine seară. Ce va făta luna borţoasă?

Salomi, nimic.

Scanned with OKEN Scanner

Am luat în mînă Pascal ; cartea s-a deschis la *Memorial* :

« De pe la zece și jumătate pînă pe la douăsprezece jumătate noaptea FOC »

Cuvîntul, scris în mijlocul paginii cu majuscule ; ca un ordin dat unui pluton de execuție.

(. . .) O luă spre Muzeu și dădu de Lala. În picioare, cu capul sus, puțin aplecată pe spate, ai fi zis că respiră lumina :

— Te căutam ; vreau să-ți spun ceva. M-am gîndit că Salomi trebuie să apară din clipă în clipă, iar altădată poate că n-am să mai pot.

— Salomi n-are să vie, o știam dinainte, se grăbi să spună Stratis ; minciuna lui îl supără.

Mijlocul ei era necrezut de subțire, brațele ei aveau o lucire statornică ; cosițele ei grele îi încingeau cu străfulgerări aurite fruntea, ce se termina lîngă șaua nasului cu orbitele adînci : « ciudat, ochii ei nu sînt astăzi încețoșați, și nici trupul ; cum de e așa în fundul ăsta de mare ? » se întrebă. Lala urmă concentrîndu-se asupra cuvintelor pe care le rostea :

— Ieri noapte am visat că *eram o casă întunecată*. Asta-i tot. Am crezut că ți-ar fi de folos. (. . .)

Atunci se auzi al doilea fluierat și apăru Salomi.

— Am întîrziat ; unde-s ceilalți ?

Părul îi era în neorînduială, avea răsuflarea tăiată. Stratis i-o arătă pe Lala care mergea spre templul Victoriei :

— Fugi să-i ajungi din urmă. Ai pierdut povestea lui Kalliklìs despre Lîna de Aur . . .

— N-a fost posibil altfel ; din fericire am apucat să vin. . .

— Lîna de Aur, spunea Kalliklìs, este simbolul amorului veșnic ; cu toții îl căutăm, însă nu știm . . .

Salomi îl întrerupse ; niciînd nu fusese mai umilă :

— Te rog ; am întîrziat doar pentru tine, am venit doar pentru tine.

Stratis răspunse cu aceeași voce impersonală :

— Am așteptat atîta în viață, încît am învățat semnele așteptării zadarnice : fată fără pălărie de vei vedea, dînd colțul în dreptul Muzeului, tramvaiul va fi plin și n-are să oprească ; taxi de vei vedea, al cărui număr se termină cu patru, n-ai să-l găsești pe tutungiu la chioșc ; iar de vei vedea un om nebărbierit cu buze țuguiate fără să i se audă fluieratul, pe cine aștepți, degeaba-l aștepți.

Salomi încercă să-i cînte în strună :

— Și l-ai văzut pe cel nebărbierit cu buzele țuguiate ?

Scanned with OKEN Scanner

— Sigur că l-am văzut, zise Stratis, știi foarte bine că nu era domnul Foustos sau Fouskos. [1]

Rămase o clipă ca fulgerată, apoi, se agăță de mîna lui. Vorbea spasmodic:
— Ascultă-mă; e adevărat că m-am culcat cu el; acum am plecat de acolo. Trebuia, trebuia să mă pun la încercare. M-am chinuit tare de tot luna asta. Acum știu; poți să mă iei pe pietrele astea, poți să mă omori, numai încetează cu uscăciunea asta neomenească.

Ardea. Sînii ei liberi sub rochie aveau o zbatere de fructe între frunze. Îi simți trupul topit în lumina lunii, întins pe lespezile de marmoră, pe culmea muntelui, și-l respiră. Dădu să se plece asupră-i; paznicii își încrucișară fluieratul din toate părțile. Ochii i se opriră asupra ultimului nasture al rochiei ei, descheiat. Simți că un idiot îl lovea în cap cu un toiag de fier.

— Mi se pare că s-a închis prăvălia, îi spuse și o luă spre ceilalți.

Se regăsiră cu toții la Propylee. Sfinxul o privi fără surpriză:

— A, ai venit; cum ți s-au părut tablourile lui Foustos; ai văzut ce bine îi ies nudurile?

Salomi rosti cu violență:

— Hai Marigò, hai Lala. Trebuie să iau un taxi.

Ceva mai jos găsiră și taxiul. Lala le urmă ultima. Prin mintea tulbure a lui Stratis trecu icoana lui Isaac pornind spre jertfă.

Noaptea a treia

(. . .) O sămînță ce revine în locul de baștină, este o sămînță care vine să rodească; un grec ce se întoarce în patrie, este un om care vine să blesteme. Elladă, te-am ținut asupră-mi, în carnea mea; m-ai demonizat. Și pe tovarășii ce credeau împreună cu mine în rădăcini și-n întoarcere, îi văd schimbîndu-se pe zi ce trece, aș zice chimic. Unul a desnădăjduit repede; a plecat din nou și va pleca toată viața. Altul distrează cucoanele cu fraze pe care le ura; ieri a ajuns ministru. Celălalt spune că este falsa fiică a lui Erechtheus, o copie în lut a unei existențe vii care a rămas în străinătate. Și cîți alții. Iar cel de colo, după ce s-a înconjurat cu primul grad, a simțit că-i mai trebuie unul pentru simțămintele ce rătăceau pe-afară; și încă unul, și încă unul. Atîtea, încît inima nu i se mai aude; dac-o tai, seamănă cu o ceapă.

Sîntem echipajul unei bărci care plutește cu pînzele umflate, de atîția ani. Ne e foame. Unii își pierd mințile, alții se omoară, alții se întorc la starea de scoică înfiptă în carenă. Cîte unul se urcă uneori pe catarg și ni se pare că povestește strigînd de țărmuri frumoase, de necunoscute frînturi de lume. Le vedem. Iar el coboară din nou printre noi și e singurul

[1] Joc de cuvinte intraductibil. « Fouskos » evocă subst. feminin « fouska » = băşică (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

care ne adevereşte că nu există nimic altceva decît stîncă, marmoră şi apa sărată. Atunci îl aruncăm furioşi în mare.

Am dărîmat atîtea şi-atîtea ; putem acum să ne numărăm : ruine.

Noapte bună.

Aici se terminară ţigările lui Stratis. Reciti cele scrise ; ridică din umeri şi notă la sfîrşit :

« Cam asta, dragă Salomi, şi cortina — CORTINA »

Luă un plic, băgă totul înăuntru, îl lipi, scrise adresa, bău un pahar cu apă, închise fereastra, se culcă din nou şi atinse lumina.

Stratis

Marţi

După amiază a venit la mine Ghiorghis, vătaful nostru de altădată, de la vie. De treisprezece ani nu-l mai văzusem. Ţineam însă minte întotdeauna cum ieşea să ne întîmpine, boiereşte ; şalvarii vineţii, jiletca cusută cu fir, basmaua galbenă înnodată în jurul capului. Îmbrăcat nemţeşte, mi se păru un om dus în alai de carnaval, în bătaie de joc. I-am adus cafea, i-am dat o ţigare şi foc.

— Cum merge, Ghiorghis ?

Privi în juru-i pereţii ; oftă şi după ce trase adînc din ţigare, îmi răspunse :

— Mare trudă-i surghiunul, kir Stratis. Ne luptăm. Să fi fost copilul bine, nu era mare lucru. Dar vezi, lovitura aceea de baionetă ; nu i s-a închis încă rana de la cap. Acuma începe să strige şi ziua, fără pricină. Şi-i şi Rigò de faţă. Şi-i aminteşte de ruşinea ce a păţit-o. Şi nu e bine ; am să-mi pierd şi fata.

Pe fiica lui Rigò, a siluit-o un pluton întreg în faţa familiei ; de atunci fiul delirează zi şi noapte. Ochii lui Ghiorghis se umeziseră. Am vorbit cîtva timp de leacul copilului. Apoi l-am întrebat :

— Ai scăpat ceva ?

— Ce mai întrebi, kir Stratis ? Ce eram noi ? La cele ce ai pierdut domnia ta să te gîndeşti.

— Sus inima, Ghiorghis, o s-o scoatem la capăt.

— Asta zic şi eu : chiar dacă am pierdut inelele, tot e bine că ne-au rămas degetele. Firește că o s-o scoatem la capăt, atîta amar de lume. Copiii noştri, să fie sănătoşi, or să vadă şi zile mai bune ; numai noi avem să murim aşa.

Îşi privi hainele nemţeşti de parcă erau un giulgiu. Mustaţa lui frumoasă îmi păru o cîrpă. Mă gîndeam cum era pe atunci : înalt, voinic, cu atîta autoritate asupra celorlalţi. Îşi scoase tabachera şi începu s-o mîngîie. O tabacheră veche, neagră şi lucioasă.

Scanned with OKEN Scanner

— Uite, asta-i tot ce am scăpat, zise zîmbind.

Am vrut să-i dau o țigare.

— Lasă-mă să-mi răsucesc una ; m-am deprins.

Scoase tutun și începu să-l așeze în foiță.

— Vezi, spuse ca și cum ar fi vorbit singur, glia-i săracă pe aici, și lumea hămesită. Ce să facă și ei ? Li se pare că-ntr-adins am venit, să le luăm pîinea de la gură.

M-am uitat la degetele lui groase răsucind țigarea. Un alai de gesturi scufundate trecu prin fața-mi : mîini care întindeau struguri, care trăgeau de funii, care vîsleau ; degete jucînd pe găurelele unui cimpoi sau clătindu-se la izvorul nostru ; apoi crivățul bătînd în geamuri, rîsete răcoroase sub frunzare, peștera Sînt-Ion.

— Și ce s-a ales de Maica Domnului ? l-am întrebat.

— Ce să s-aleagă ? Or fi tăiat-o ori o fi plecat în surghiun.

Era ca și cum mi-ar fi adus ciotul unui copac iubit, cu crengile retezate cu fierăstrăul, bun doar de pus pe foc.

Sîmbătă, 2 p.m.

« Rămînem pe loc așteptînd ordine ».

Dimineața, înainte de a deschide ochii :

Deodată toate mașinile m-au luat la ochi, iar eu am cotit-o în grabă pe o ulicioară. Le auzeam urlînd în urma mea, de parcă ar fi ținut sfat cum să mă găsească. M-am băgat în cadrul unei porți și am început să mă uit la oamenii care treceau. Orice mișcare pe care o făceau împietrea în urmă-le. În cele din urmă strada s-a umplut de stînci și bolovani de toate formele ; erau atîția încît atunci cînd m-am hotărît să ies din ascunzătoare, abia de am izbutit să trec. Am intrat într-un anticariat. Un om gîrbovit cu ochelari, ședea pe un scaun jos fumînd cu o mînă, iar cu alta jucîndu-se cu niște mătănii de chihlimbar. N-a dat semne că m-a observat, părea fericit. Dugheana în semiîntuneric ; cărțile în stive ajungeau pînă la tavan și păreau să-l susțină. Coloanele acestea triste aveau un asemenea aranjament încît aminteau de un templu antic. Alte cărți zăceau împrăștiate pe jos. « Timpanele », am rostit și am cules una. Era foarte zdrențuită. Am deschis-o la întîmplare și am citit :

CAPITOLUL AL TREILEA DANSUL CELOR ȘAPTE VĂLURI

Salomeea ridică mîna și se uită la ceas. Mîna îi căzu jos, în dreptul picioarelor.

Nimic altceva. Cu o spaimă care creștea din ce în ce am răsfoit cartea ; toate paginile erau albe. Am frunzărit-o din nou ; albeața hîrtiei mă ame-

Scanned with OKEN Scanner

ţea. Atunci am zărit ca prin ceaţă pe omul cel fericit ridicînd capul spre mine şi spunîndu-mi:

« Greşiţi, domnule, aceasta nu e o *carte*; e *clepsidră* ».

Seara

Mesaj de la Salomi: « *Cortina*. De acord. Dar mîine la 5 am să te aştept în Piaţa Eleftherias, în spatele cortinei. Dacă ai ceva mai bun de făcut, nu-i nimic. Nu-i nevoie nici să mă anunţi. De altfel n-am să fiu acasă ». (. . .)

— O iubeşti pe Ellada *ta*.

— Nu ştiu, i-am răspuns, dacă e iubire sau o sfadă cu mîndria mea.

— Mîndria, spuse ea, asta-i primejdia cea mare, dacă. . .

Lăsă fraza la mijloc, privind înceţoşat. Am adăugat:

— Pe urmă, care e locul în care există trupul nostru? Toate celelalte ne alungă. . .

Ochii ei se înviorară, însă nu vorbi. Am luat-o spre Theseion. Cînd suiam în peristil, nişte străini blonzi se năpustiră buluc spre maşinăria unui fotograf ambulant, ca un roi de muşte pe o prăjitură. Praful înfigea în ochi cîrlige şi usca buzele. Simţeam cum urîtul închide încet şi sigur toate căile de trecere.

— La mine am fi mai adăpostiţi, spuse abia îndrăznind.

Am chemat o trăsură. Acasă la ea, mărturisirile clădind un labirint; de neîndurat. Apoi:

— Trupurile ştiu să se înţeleagă mai bine, zise.

N-am rezistat. Ea incredibil de adîncă, c-o patimă încăpăţînată, peste tot. Pe urmă cuvintele înfiorătoare şi totul era consumat. M-am despărţit de o nălucă şi setea mi-a rămas întreagă.

Miercuri

Şi într-o bună dimineaţă nenorocirea se strecoară în aşternutul nostru şi ne îmbrăţişează lipindu-se de carnea noastră. Astăzi în zori.

Înainte de a se lumina de ziuă am ieşit pe străzi; m-au condus la casa ei; era fatal. M-am oprit în faţa uşii pradă unei irezistibile tentaţii să deschid. Spaima m-a ţinut nemişcat multă vreme. Casa era bîntuită, eram singur. În literele reclamelor, în prăvăliile încuiate, în porţile mute începuseră să şi circule fantome, una din ele împodobită cu cununa unui mai ofilit. Cînd degetele mele au atins cheia, mi-am luat inima în dinţi. Cuburi goale şi inutile. În odaia absenţei, culcuşul încă învălmăşit, cu vălurelele îngheţate ale somnului. În camera de alături, dulapul. Imaginea mea în oglindă m-a scos din sărite. L-am deschis. Rochiile ei agăţate; trecute forme neînsufleţite. Am încercat să le ating; un trup de aer a dat să le umple; aroma ei m-a izbit. Am lăsat ochii în jos şi am văzut sandalele

Scanned with OKEN Scanner

cu șireturile dezlegate. M-am gîndit la picioarele ce plecaseră și atunci am simțit în gîtlej coșmarul că toate acestea sînt goale și că pentru mine nu mai e nimic în lume să le umple.

Am întrezărit sfîrșitul, moarte deplină. Lucrul acesta odios . . .

Stratis

Duminică, iunie

A trecut o săptămînă. Nu-mi iese din minte soarele acela.

După noaptea aceea de necrezut am văzut zorii zilei de sîmbătă cînd mă întorceam de la Kifisià. Pe înserat am bătut la ușa ei. Era îmbrăcată și gătită, în casă întuneric.

— La asta nu mă așteptam, îmi spuse.

— Nici eu nu mă așteptam.

— Trebuie să vină niște prieteni, trebuie să pice.

— N-ai să le deschizi ; i-ai văzut destul.

— Nu azi ; nu azi. Te rog. Mîine am să fac ce vrei tu.

Cheia era în ușă ; am încuiat de două ori și am azvîrlit-o sub un cufăr.

S-a înfuriat. Ne-am luptat.

Un hățiș de zbateri și suspine toată noaptea.

În zori, o mare liniște.

Și apoi pe neașteptate, ca un fruct ce cade și lovește pămîntul într-o grădină pustie, am trecut pragul. (. . .)

Marți, noaptea tîrziu

Ne-am dus încă odată pe Acropole. Astă seară. Luna rotundă arunca o lumină diluată, lesnicioasă. Stînca plutea nespus de ușoară, iar noi pășeam pe coverta marii galere cu toate pînzele sus.

Ne-am oprit lîngă templul Victoriei. Am apucat-o de mijloc. Am simțit că setea nu ne mai despărțea.

— Salomi, pentru prima oară am simțit lîngă mine un om. . . un om din rasa mea.

S-a uitat la mine. Pe obrazul ei, expresia aceea pe care o îndrăgisem atunci cînd ne întorceam de la Asteri. Imi păru rău că o scălda lumina lunii.

— Știi, nu mă cheamă Salomi, mă cheamă Bilio.

Un alai de mitologii trecu prin fața-mi și se pierdu ; o turmă de aripi.

— Și asta are și mai multă însemnătate, urmă, n-o să ne mai despărțim. (. . .)

— Acum, i-am spus, despărțirea nu mai înseamnă nimic.

— Cu atît mai bine. . . Știi, n-am să trăiesc prea mult. (. . .)

— A ! să trăim amîndoi la soare, i-am zis.

— Da, la soare, a răspuns. Pentru mine s-a terminat cu Acropolea.

S-a dus și gașca. Doar Lala mai rămîne.

Scanned with OKEN Scanner

O ascultam. A mai spus:

— Cine știe, poate că la capătul oricărei patimi există o Lala.

Răsunară fluierăturile.

— Pentru întîia oară vine ceva la timp. Cred că ne-am spus totul.

N-am spus nimic. Ajunsesem sus, la capătul scării de marmoră.

— Lasă-mă să plec singură; aș prefera.

— La revedre, i-am spus.

— La revedre. Nu mă uita.

O luă pe trepte în jos. Cobora trupul ce-l ținusem în brațe toată după amiaza, cu atîta desfătare. Salomi dispăruse, iar eu căutam să fac să se potrivească acel trup cu noul ei nume. Coborî și mai jos. Mai rămîneau două trepte; le trecu. Acum lunga scară era cu totul pustie. Am privit-o. Deodată mi s-a părut că marmora înghite toată lumina și se rostogolește împreună cu ea în bezna adîncă. «Cine sînt oare?» m-am întrebat ca prin vis. Atunci un soare orbitor străfulgeră, ținînd între brațe iubirea aceasta.

Noaptea a cincea

— Tinere, citești, cum văd; ce citești?

— *Măgarul de aur*, spuse Stratis.

— Care măgar, întrebă Logomanos, întorcîndu-se iarăși, pe neașteptate, spre Nikolas.

— De aur, zise Nikolas, ca un școlar pe care învățătorul caută să-l prindă; cel de aur, de la Hypate.

— De Apuleius, completă Stratis, mă distrează cînd e înghesuială în autobuze și în tramvaie.

— A! *De asino aureo*, spuse Logomanos, stihiile acelea înspăimîntătoare care-ți beau sîngele...

Se uită la Sfinx, de parcă ar fi încercat să-și aducă aminte:

— ...mi se pare că în august...sigur, în august!...

Ochii Sfinxului erau rugători și speriați.

— ...cumplit! cumplit!...cu luna cea plină, de august...e aproape! ...a și ajuns la jumătate!... «Audax Hecate!...»[1]

Privi o clipă cu insistență bustul Lalei ca și cum ar fi socotit de unde să înceapă să-l dezvelească. Figura lui era hieratică și nerușinată; mugi:

— «Tibi nudato pectore!»[2] (...)

---

[1] Citat din *Medeea* de Seneca (n. tr)
[2] Ibidem (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

— Vino, Knut, vino Circe, vino, micuță Pasifae... Veniți, veniți!... Ne cheamă zeul meu!... E porunca zeului!...

Fără să se mai uite la nimeni, porni cu pas ritual spre camera de alături. Knut îl urmă cel dintîi. Sfinxul apucă mîna Lalei și o trase după ea. Lala făcu doi pași și se opri cu încăpățînare.

— Te rog, îi spunea Sfinxul, e clipa cea mare, trebuie să vii...

Vocea ei implora desnădăjduită:

— ... trebuie să vii... teme-te de lună... crește, crește... n-ai auzit?...

Lala privea împrejur înspăimîntată:

— Stratis, Nikolas, zise, mă grăbesc s-ajung acasă.

Cu un suspin adînc de desperare Sfinxul îi dădu drumul și se duse după ceilalți. Ușa se trînti cu zgomot. Nedeslușit, se auzi clocotul glasului lui Logomanos și aproape, de îndată, Sfinxul ieși ca un gunoi aruncat. Afară izbucni:

— Lala, zise, astăzi m-ai distrus.

O luă pe stradă în jos, fără să-și ia rămas bun.

Noaptea a șasea

Stratis

Luni

Poimîine plec la Bilio. (...)

Miercuri, de Sta. Maria. (În larg)

(.....)

Am cu mine *Odiseea*; citesc:

Și de pe trupul lor curgea tot părul
Crescut după unsoarea-afurisită
Ce le-o dăduse Circe vrăjitoarea.
Iar oameni deodată se făcură
Mai tineri și mai mari și mai mîndri
De cum erau nainte...[1]

Mai tineri și mai mari și mult mai mîndri — după ce trecuseră prin metamorfoza porcului; nu cumva avea dreptate Logomanos cînd tălmăcea mărețele daruri ale Circei? (...)

Vineri, seara

Casa noastră are două odăi. Locuim într-una; în cealaltă Bilio a instalat baia și bucătăria. Am o masă și pe ea două cărți: *Odiseea* și pe Makriyannis[2]. De la fereastră se vede marea. Trei insule nelocuite și nimic altceva pînă în zare. Nu e lumină electrică.

---

[1] *Odiseea*, X, 541—546 (tr. G. Murnu). (n. tr.)

[2] General din Războiul de independență al Greciei din 1821, și autor al unor *Memorii* (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Pe cît se pare ni s-au terminat cuvintele. Ne înțelegem cu monosilabe și gesturi de orbi. Mare binecuvîntare. (. . .)

Marți

Dar ieri, după ce i-am povestit istoria maritimă a lui Nikolas, pe chipul ei s-a citit o melancolie pe care nu i-o cunoșteam.

— Așa se naște omul, zise, pentru corăbii ce iau apă, pentru corăbii ce iau foc.

Rîse:

— Nu-mi aduc aminte unde am mai citit-o și pe asta; o fi una din bucățelele cărții mele.

Se ridică și se duse la fereastră. În cămașa de noapte transparentă, trupul ei părea ca în mare. Cu mirare mi-am adus aminte de grădina Lalei, atît de depărtată, atît de în afara lumii de aici. Privea cerul înstelat:

— Lala, ce-o fi cu ea? zise.

Spontan, ca și cum ar fi *știut*, i-am răspuns:

— La capătul oricărei patimi, poate că există o Lala, ți-aduci aminte cînd mi-o spuneai?

— Ai mai văzut-o de cînd am plecat? întrebă fără să se întoarcă.

— Am fost cu ea și cu Sfinxul pe Acropole.

— Și?

— Da, ai dreptate, la capătul oricărei patimi.

Numai atunci se întoarse și se uită la mine. Ochii ei scoteau flăcări.

— Vreau să trăiesc! strigă și-mi căzu în brațe.

Mult mai tîrziu, înainte de a adormi, șopti:

— Mîine o să mergem la Stînca Arsă.

Ne-am dus la Stînca Arsă azi dimineață. O peșteră deschisă spre mare.

— Aici e singura casă pe care o accept, spuse.

Am înotat. Devenisem un singur sînge.

După amiaza, tîrziu, am pornit să ne întoarcem. Bătea o briză ușoară. Ea se rezema de brațul meu.

— Ți-e greu?

Mergeam înainte; ea privea marea:

— Sînt oare altceva decît un fulg în voia valurilor? îmi mai zise. (. . .)

— Într-adevăr, ai trăit foarte singur.

— Nu știu dacă e vorba de singurătate. Poate că asta-mi era soarta. Mi-aduc aminte, eram mic de tot, și m-am trezit deodată în fața unei oglinzi. Priveam imaginea mea: Era *eu*? Duceam mîna la frunte, la umăr, îmi atingeam mîna. Îmi rosteam numele. Îndoiala mă sufoca. Acela dinăuntru, cine era? Și eu cine eram?

Scanned with OKEN Scanner

— Ca pisoii cei mici, spuse Bilio. (...)
— Și cît a ținut asta? întreabă Bilio. (...)
— Întrebai cît a ținut? Mi se pare că aproximativ pînă în vremea cînd ne-am întîlnit în autobuzul acela de la Kifisià. (...) Atunci am început să ies din tortura aceea, încet-încet, stăruitor; tîrîndu-mă. Încercam să mă țin de un obiect din lumea exterioară, un obiect oarecare, oricît de neînsemnat. Trebuia să mă rup de acel cumplit *înăuntru*, ca pruncii.
— De aceea mă înspăimîntai pe atunci, șopti Bilio.

Noaptea tîrziu Stratis se sculă și deschise ușa. Cerul era o mare în țăndări, plin de stele.
— Ce de suflete în apă, șopti, sărmană grecime.

În spatele lui, în pat. Bilio se întoarse. Vorbea prin somn:
— Nu vreau să plec, nu vreau să te las singur, nu vreau...

Se duse lîngă ea. Își apăsă palmele de obrazul ei, de mijloc, de genunchi, de picioare; de parcă ar fi vrut să-și întipărească în pipăit forma trupului ei.

Stratis se găsea acum la cîntul al doisprezecelea al *Odiseei*. Se întuneca. Ieși în prag și privi în direcția Luceafărului. Cel mult în două-trei ore Bilio avea să sosească. Fusese dorința ei să nu meargă s-o întîmpine la vapor.

Pașii se apropiară. Apăru Lala.

Nu mai avea același glas; nici nu mai articula rar, lăsînd cuvintele să cadă rotunde ca mărgelele. Vorbea cețos și îndurerat:
— Stratis, ți-am spus cîndva că dacă n-ai să mă chemi n-am să mai vin. N-a fost cu putință...
— Dar unde e Bilio? întrebă Stratis.
— Nu știu... nu știu... Salomi a murit ieri la amiază (...)
— Ședeam în grădina regală, spuse Lala, ieri la amiază. Era așa de bine dispusă. Avea garoafe în mînă. Îmi spunea că seara are să plece la tine. Am întrebat-o dacă la sfîrșitul lunii vom merge pe Acropole. Știi, poimîine 31 avem lună plină. Mi-a răspuns atît de hazliu: — «Am tras cortina peste clarul de lună; Stratis are nevoie de soare...». Și zicînd acestea a rămas împietrită, ca o statuie. I-am luat mîna; era înghețată... și fața... și gîtul... iar florile roșii îi căzuseră pe genunchi...

Aprinse o lumînare. Lala dormea cu paharul gol alături. Pe obrazul culcat se citea o împăcare sigură. «Mai bine asta decît nebunia» se gîndi și dădu cearceaful deoparte. Își plimbă privirea încețoșată pe trupul gol ce respira pe patul pregătit pentru o ființă înmormîntată. Se opri asupra pieptului puternic: «ciudat, Lala le zice țîțe, Bilio n-a spus niciodată cuvîntul acesta». Amețeala îl cuprindea. I se păru că puii de lup erau acolo acoperiți de zăpadă; tot mai multă zăpadă. Șopti: «Bilio ar încăpea

Scanned with OKEN Scanner

aici ; Bilio poate respira înăuntrul ei. Întinse mîinile ; zvonul viorii zvîcni și genunchii i se muiară. Se rostogoli pe podea, într-un leșin mlăștinos. (. . .)

— Știi ce citeam cînd ai sosit?

Lala se uită la el.

— « Pe firul Oceanului plutiră, lăsară-n urmă Stînca Albă, trecură de porțile Soarelui și de soborul viselor. . . »[1]

— Cine a făcut asta? întrebă Lala.

— Sufletele morților . . .

La fereastră înverzea busuiocul. Stratis îl mirosi și-l mîngîie. Rupse o rămurică.

— Să mergem. îi zise. Asta-i tot ce lăsăm viu aici.

Merseră pînă la Stînca Arsă fără să scoată un cuvînt . . .

— Ieri, sufletul ei plutea pe ape ; a lăsat în urmă Stînca Albă ; acuma bate la porțile soarelui. . .

Simți cum ochii îl înțepau și-l împingeau spre o ieșire pe care o căuta orbește ca liliacul în torentul de raze.

Se aplecă și adună lemne și vreascuri, le clădi și peste ele puse rămurica de busuioc.

— Poate că o așteaptă acolo, la soborul viselor, frunzulița asta,trebuie să ajungă acolo din clipă în clipă.

Se căută de foc. Așezată pe jos, Lala se uita la el.

— Ce vrei să faci? îl întrebă.

— Vreau să le-aprind.

Spasmodic, de parcă ar fi hăituit-o cineva, scotoci în poșetă și scoase o cutie de chibrituri, Stratis se plecă să le ia. Părul îi cădea pe ceafă; i-l mîngîie ; pielea ei era caldă. În ochi se oglindea o spaimă de sălbăticiune, inima-i bătea.

« Mai bate încă », se gîndi.

— Ce vrei să faci? îl întrebă din nou.

Nu răspunse și aprinse focul. Urmări cum frunzulițele verzi se chirceau și se înnegreau. Lala se tîrî foarte aproape de flacără. O apucă de păr și o trase.

— Aruncă-mă pe rugul lui Bilio, ce mai aștepți? îi strigă.

Marea clipea din nenumărate cioburi de sticlă. O pasăre bătea repede din aripi în fața lui — « trebuie să ajungă acolo din clipă în clipă. . . poate că a și ajuns. . . » Miresme de alge i se revărsară în amintire, miresme de nuc, și două femei îmbrățișate, de nedeosebit. Atunci, precum spada arhanghelului, un arcuș îl izbi și se aruncă în mare.

---

[1] Parafrază din *Odiseea*, XXIV, la început (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Cînd se întoarse lemnele se mistuiseră. Mai încolo, la poalele stîncii vrîstate, cu ochii închiși, Lala stătea culcată. Trupul ei avea culoarea nisipului bălai, nemișcat ca o sculptură funerară. Mîinile, drepte, simetrice, păreau sădite în matca ei. Lui Stratis îi păru că ea se cufunda tot mai mult ; că în curînd avea s-o înghită nisipul. Cu băgare de seamă, de parcă n-ar fi vrut să miște nimic din loc, se aplecă și se uni cu acea trecere. (. . .)

— Ascultă-mă Stratis, îi spuse Lala, Salomei îi era silă de tristețe. Am să-ți propun ceva : hai să facem o călătorie împreună, unde vrei tu. Nu-ți cer nimic. Poți să mă sfîșii ca alaltăieri, ori să mă îngropi ca ieri, poți să mă faci uitată într-un port sau să mă arunci la rechini. . .

— Și de ce ai accepta toate astea, o opri Stratis.

— Nu din dragoste, protestă ca și cum ar fi acuzat-o cineva, crede-mă, nu din dragoste. Trebuie să mă țin de ceva — ceva străin, ceva dinafară.

— Ce? întrebă Stratis. (. . .)

— Știu că nu mă crezi, îi mai spuse. Astăzi, acel ceva ar fi să mă dau întreagă unui om pe care *nu-l iubesc*.

— Și dece mie și nu trecătorului de colo?

— Ei ! ce vrei, să nu uităm soarta. Nu trecătorului de colo m-a oferit Sfinxul, o codoașă intelectuală, și nici un asemenea om ca Salomi. Ieri, cînd ai aprins rugul pentru ea, mă gîndeam : « Îl aprinde ca să mă ardă ; trebuie să nu-l împiedic ; *trebuie* să-l ajut să-mi dea foc ». Pe urmă te-ai aruncat în mare, iar cînd te-ai întors și m-ai luat, mă simțeam cufundată în pămînt, întinsă în pămînt, simțeam că faci dragoste cu pămîntul. . . și-mi ziceam : « dacă mă lasă aici, n-am să caut să ies ».

— Așa erai, spuse Stratis.

— Da. Dar ce nu știi tu e că mai sînt *încă* acolo. Împreună cu Bilio.

El simți cum mintea i se încețoșează :

— Împreună cu Bilio? spuse. . .

Ea lăsă ochii în jos :

— Acum vorbesc două năluci, șopti, au să vorbească vreodată două făpturi omenești? Cine știe?

Mașina o luă spre Kifisià. N-au mai scos un cuvînt. Numai cînd Stratis își lua rămas bun, îl întrebă :

— Te duci deseară *acolo*?

— Nu. Am tras cortina peste clarul de lună. (. . .)

— Ziceai că ai tras cortina peste toate astea, și totuși ai venit.

— Am venit pentru cortină, răspunse Stratis.

— Ce-ai făcut toată ziua?

— Am dormit și apoi m-am dus la bordel.

Lala ținea în mînă două garoafe roșii :

— Eu am venit pentru astea. Am preferat să i le aduc aici ; nu-i plăceau cimitirele ; ia una tu, așa e mai bine.

Înaintară împreună spre Cariatide. Stratis se opri în același loc și aruncă floarea cu același gest. Lala îl imită. Pentru a treia oară floarea lăsă în urmă o dîră întunecată și căzu fără zgomot.

Stratis

Duminică, septembrie

Încerc să notez cele întîmplate ieri, cum să vorbesc despre ele? Acum nu mai știu deosebi umbrele de oameni. În ținutul în care am ajuns, trebuie să accepți și asta, poate fi singurul mod. (. . .)

Am pornit la drum fără un cuvînt. Am trecut de Kokkinaràs și am luat-o pe poteci pustii. Pinii scăldați în lumină păreau fiecare în punctul în care rezistența s-a epuizat, gata să se frîngă. Am suit un deal lunecînd pe ace uscate de pin ; cealaltă parte era mîncată ; o carieră.

— Mai poți? am auzit-o întrebîndu-mă.

— Da, am răspuns.

Eram amețit. Mă hotărîsem, era totuna unde aveam să cad, aici sau mai departe. Mă uitam la picioarele ei ; înaintau prăfuite ; un ritm implacabil precum al soarelui și-al altor stele. Priveliștea dimprejur semăna cu stîncile din icoana de pe peretele văruit din camera ei. Jos, în groapă, țăndări de marmoră sclipeau arzînd ochii. O lespede groasă, părăsită în mijloc, aștepta să fie ridicată. Aerul tremura peste cuptorul acela. O luă drept în jos ; numai atunci se întoarse și mă privi în ochi :

— Te-ai gîndit vreodată, Stratis, la cealaltă cale ; calea de sus?. . .

Mă întrebam ce spune, o voință străină mă stăpînea. Acum se oprise lîngă lespedea de marmoră. Tunica ei era de amiant incandescent.

— . . . că sufletele uneori desființează moartea și capătă iarăși piele și buze?

În fața mea, acolo, era o astfel de flacără. Mintea mea se lupta să afle dacă eram eu însumi împreună cu cele ce vedeam. Am simțit o mare durere ce s-a întins în tot trupul ; mi-am zis că mă sfîșie. Atunci am zărit un fulger spintecînd timpul ca un mare șarpe, de sus pînă jos. Am văzut cenușa pînzei zăcînd la pămînt acolo unde erau gleznele ei ; *am văzut* un om reînviind din sînul marmorei.

În românește de VICTOR IVANOVICI

Facsimile din manuscrisele lui G. Seferis. ▶
Din ciclul « Stratis Corăbierul »

Scanned with OKEN Scanner

Ο Σελήνης Θαλασσινός ἀναμεσα στίς ἀγράπαρδες.

Δέν ἔχει ἀσφοδίλια, μενεξέδες, μήλε-
ὑάκινθες.
Πῶς νά μιλήσεις μέ τίς πεθαμένες.
Οἱ πεθαμένος ξέρει μονάχα τή γλῶσσα τῶν
χελιδονιῶν.
Γι' αὐτό σωπαίνει
ταξιδεύει καί σωπαίνει, ὑπομένει καί
σωπαίνει
παρά δήμιον ὀνείρων, παρά δῆμον ὀνείρων.

Ἄν ἀρχίσω νά τραγουδῶ δέ φωνάζω
κι' ἄν φωνάζω —
Οἱ ἀγράπαρδαι προστάζει σιωπή
Σηκώνοντας ἕνα χεράκι μαβιά μεσα ἀπ τῆς
τῶν Ἀσκβίας

GHEORGHIOS SEFERIS

Un poem despre STRATIS CORĂBIERUL (Jurnal de bord II-1944)

STRATIS CORĂBIERUL ÎNTRE FLORILE IUBIRII

Nu-s asfodele, viorele, nici hiacinți;
cum poți să mai vorbești cu morții ?
Morții pricep doar limba florilor;
de asta tac
călătoresc și tac, îndură și tac
la soborul de vise, la soborul de vise.[1]

De-ncep să cînt am să strig
iar de-am să strig —
Florile iubirii poruncesc tăcere
ridicînd o mînuță vînătă de prunc din Arabia
ori încă pașii unei gîște-n aer.

E greu și-anevoios, cei vii nu-mi sînt de-ajuns;
întîi pentru că nu vorbesc, și-apoi
pentru că trebuie să-i întreb pe morți
ca să pot trece mai departe.
Altfel nu-i cu putință, abia mă fură somnul
și fîrtații taie funiile de-argint
iar burduful cu vînturi se golește.
Îl umplu și se golește, îl umplu și se golește;
mă trezesc
ca peștele de aur înotînd

[1] Citat din Odiseea, XXIV, 12.

Scanned with OKEN Scanner

în genunile trăsnetului,
și vîntul și potopul și trupurile omenești,
și florile iubirii înfipte ca săgețile soartei
în glia însetată
cutremurate de înțelesuri spasmodice,
ai zice că sînt încărcate într-o arabà străveche
hurducîndu-se pe străzi desfundate pe vechi caldarîmuri,
florile iubirii asfodelele negrilor:
Cum pot credința-aceasta să o-nvăț ?

La început Dumnezeu a făcut iubirea
apoi vine sîngele
și setea de sînge
pe care o ațîță
sămînța trupului, precum sarea.
La început Dumnezeu a făcut călătoria depărtată;
casa aceea așteaptă
cu un fum albăstriu
cu un dulău îmbătrînit
așteptînd întoarcerea ca să-și poată da duhul.
Dar trebuie ca morții să plutească;
iar florile iubirii îi țin întru mutenie,
precum adîncul mării ori apa din pahar.
lară fîrtații rămîn în palatele Circei;
scumpul meu Elpenor ! nătîngule, bietul meu Elpenor !)
Sau nu-i vezi ?
— « Ajutați-ne ! » —
Peste arsele stînci din Psarà [1].

Transvaal, 14 ianuarie'42

În românește de VICTOR IVANOVICI

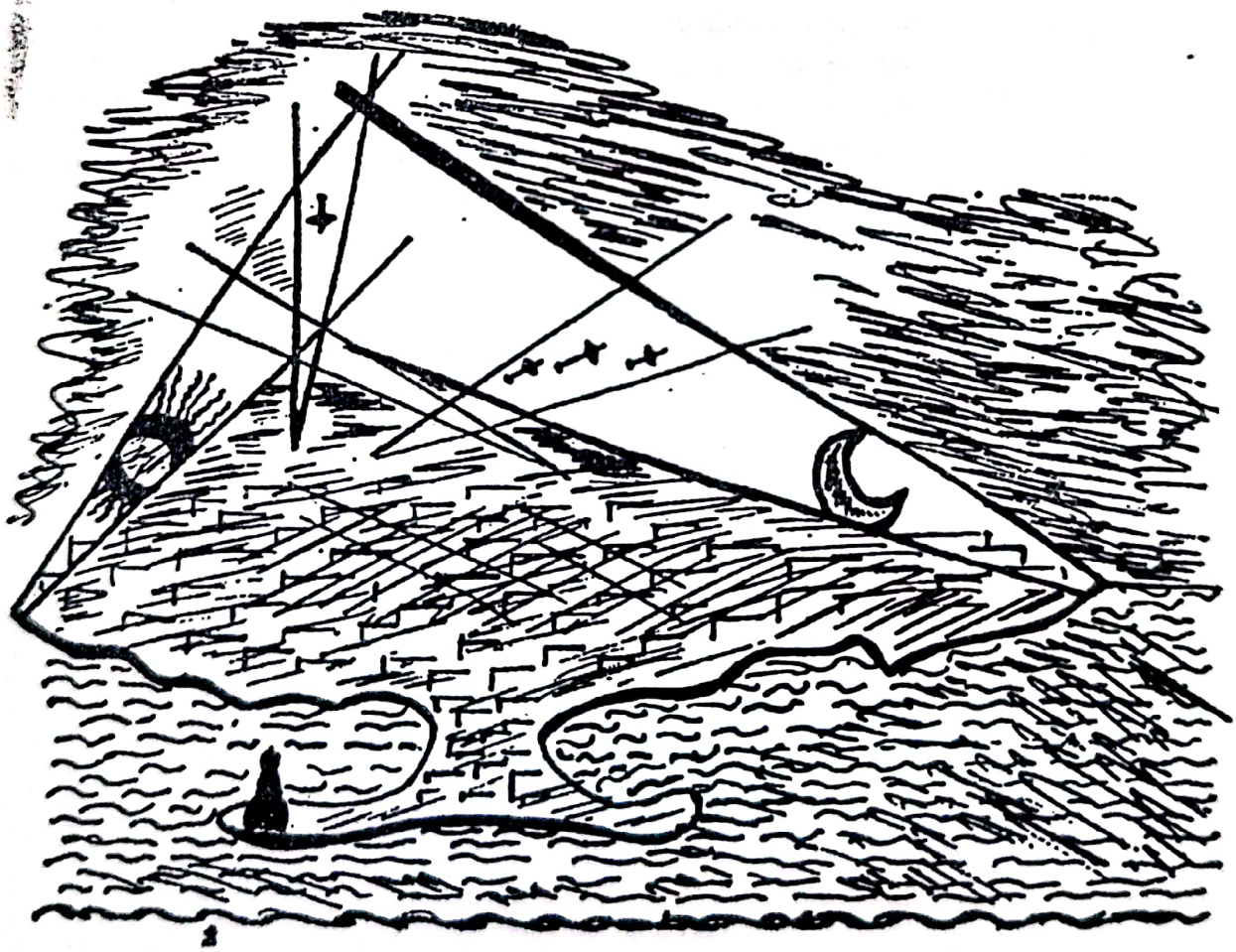
[1] Vers din epigrama *Distrugerea insulei Psarà* de poetul național neoellen Dionysios Solomós.

Scanned with OKEN Scanner

Η δίψα μας

Σάν ένας φύλακας μαρμαρωμένος
Σε κοιλωτή πόρτα τ' Ήλιου
Δέν ξέρει νά ρωτήσει τίποτε: φυλάγεται,
Ξενιτεμένη, όλόρθη έδω τριγύρω
Κοντά στόν τάφο τ' Μεγάλου Αλεξάντρου.

11 Σεπ. '41.



VICTOR IVANOVICI

SEFERIS
prozatorul
Intertextualitate și scenariu mitic

Naratorii Greciei moderne au întîrziat multă vreme să răspundă la un nivel calitativ echivalent « provocării » compatrioților lor poeți, și ca atare au întîrziat de asemeni să ocupe un loc mai vizibil într-un orizont european. Asistăm, de aceea, la paradoxala coexistență a unei poezii care a devenit de timpuriu o componentă de seamă a conștiinței lirice moderne, cu o proză cantonată adesea, tematic și procedural, într-un orizont provincial. Chiar dacă există excepții notabile de la această situație — un Nikos Kazantzakis între cele două războaie, un Marios Hakkas și un Kostas Tahtsìs în ultima vreme — ele nu au dus pînă acum la creșterea nivelului de « profesionalitate » a prozatorului neoellen. Pun acest fenomen — în măsura în care limitarea fatală a informației mele nu crează eventuale erori de optică — pe seama faptului că procesualitatea narativă apare discontinuă și atomizată și nu ajunge să se constitue într-o tradiție, și îndeosebi într-o « tradiție » a inovației ; fiecare autor care încearcă o înnoire, procedează ca și cum ar lua totul de la început, și raportîndu-se la un sistem de referință mai ales străin.

Nimic nu ilustrează mai bine această situație decît fatalitatea că ceea ce ar fi actul de întemeiere a unui limbaj narativ, și încă « . . . exact în clipa cînd erau coapte premisele pentru pătrunderea romanului modern în literatura neogreacă » [1] — este vorba de fragmentul în proză *Femeia din Zante* al poetului național Dionyssios Solomòs (1798—1857) — a rămas inedit pînă în 1927. Printr-o fatalitate de același ordin, *Șase nopți pe Acropole*, tur de forță narativ aparținînd tot unui poet, laureatul premiului Nobel Ghiorghios Seferis, a văzut lumina tiparului postum, abia în 1974 (sub îngrijirea distinsului filolog, profesorul G.P. Savvidis, de la Universitatea din Salonic), adică la mai bine de patru decenii de la redactarea sa în prima variantă și la douăzeci de ani după a doua [2]. Dincolo de valoarea sa estetică intrinsecă, acest roman ar fi putut avea o importanță istorico-literară uriașă, în măsura în care — așa cum voi căuta să demonstrez în continuare — constituie o clară anticipare a principiului structural al romanului — « palimpsest » al lui Lawrence Durrell, adică a extrapolării narative a relativității einsteiniene, și deci ar fi putut inaugura *în proza neogreacă* această direcție deosebit de fecundă a literaturii românești moderne.

Voi începe prin a descrie cîteva repere ce ne îngăduie să situăm opera în « împrejurimile » sale istorico-biografice.

---

[1] Mario Vitti : *Storia della letteratura neogreca*, tr. gr. ed. « Odysseas », 1978, p. 224.

[2] *Exi nyhtes stin Akrópoli*, « Ermìs », Athina, 1974. Din *Nota îngrijitorului ediției* aflăm că prima versiune este datată aproximativ între 1926 și 1930, iar a doua redactare a avut loc la Beirut în anul 1954 (p. 256).

Romanul, ca de altfel cea mai mare și cea mai rezistentă parte a creației poetice a celui care a scris versul emblematic « Oriunde aș rătăci Grecia mă rănește », izvorește din viziunea Patriei « ca problemă ». De aceea, adoptînd uneltele prozatorului, Seferis nu se sfiește să facă să coincidă în modul cel mai nemijlocit, seria temporală fictivă cu aceea istorică.

Un minuțios calendar, pe zile ale săptămînii și faze ale lunii, localizează cele șase nopți, episod cu episod, între martie și septembrie 1928 [3]. Așa cum rezultă din această situare cronologică, din atmosfera psihologică și morală, ca și din anumite aluzii mai concrete, este vorba, așadar, de perioada degringoladei primei republici elenice (1924—1935), către sfîrșitul dictaturii generalului Pángalos (1926—1928), și înainte de al doilea guvern Venizelos (1928—1932).

Scena provincial-cosmopolită a Atenei acelor ani, pe care se desfășoară *putsch* — uri de operetă, iar naționalisme balcanice ridicule și iresponsabile, demne de verva satirică a unui Caragiale, mai flutură zdrențele fără glorie ale Marii Idei (restaurarea Imperiului Bizantin), unde mistici paranoizi capitalizează isteria și refulările micii burghezii și ideologi de cafenea perorează despre îmbunătățirea rasei, toate acestea în sunetele « Valenciei » și ale foxtrotului la modă și în ecourile încă depărtate ale jazzului, sosind de peste Ocean odată cu primele filme sonore, prezintă toate aparențele unui Carnaval absurd, și acest aspect se va insinua și instala temeinic în structura romanului Seferis, in-formîndu-i cel puțin un plan al semnificației și determinînd ambivalența atitudinii generale a autorului, care se simte implicat în circumstanță ca participant, dar o și respinge, în calitate de conștiință critică a ellenității. *In nuce*, această ambivalență se învederează în tratamentul la care este supusă Acropolis, căreia o dialectică poetică îi evidențiază și condiția de nucleu al unei axiologii naționale, dar și degradarea, ca simbol manipulat de discursul de « establishment ».

O stranie impresie de irealitate străbate aceste pagini, și trebuie să vedem într-însa un efect intenționat, menit să întărească o antiteză ce constitue o altă componentă structurală a romanului. Agitația vană a Carnavalului atenian se desfășoară avînd ca fundal tragedia refugiaților, pe care aventura războinică a guvernanților greci din 1920—1922, soldată cu dezastrul din Asia Mică, i-a smuls de la vetrele natale, aducîndu-i să trăiască avatarurile exilului într-un mediu străin și în mare măsură — ostil. Acest aspect dezvăluie circumstanța biografică în care este înrădăcinată opera: originar el însuși din Smirna, Seferis resimte în înfrîngerea din Asia Mică « . . . pierderea definitivă . . . a lumii amintirilor din copilărie și tinerețe, ce trebuie acum refulată în trecut, la un loc cu miturile, cu antichitatea și cu toate cele dispărute » [4]. Din această rană, autorul a știut să extragă un principiu creator, pe care l-a găsit rezumat în versul dantesc «trattando l'ombre come cosa salda » (*Purgatorio* XXI, 136). Irealitatea rarefiată și abstractă a nostalgiei, asemeni umbrelor între care evoluează voiajul floretinului pe tărîmurile alegoriei, trebuie tratată cu maximum de concretețe reprezentativă. « Pentru poet — scria undeva Seferis — problema constă în a utiliza lumea fantasmelor ce îl înconjoară, ca și cum ar fi trupuri solide. Puțini reușesc; de aceea, arareori cititorul bagă de seamă ». Ceea ce cititorul va observa cu siguranță în cazul de față e că dimensiunea dantescă, izvorîtă din sublimarea circumstanței traumatice, încheagă umbrele

[3] În ediția de față, pp. 268—270. De aici înainte, referințele la roman vor fi încorporate în textul comentariului, folosind sigla *Acr.*, urmată de o cifră romană și una arabă, ce vor indica, respectiv, numărul nopții și pagina din ediția citată.

[4] M. Vitti, op. p. 355.

Scanned with OKEN Scanner

fanteziei într-o solidă infrastructură care formează un alt nivel de semnificație al romanului.

În sfîrșit, trecînd printr-o a treia grilă de lectură, această actualitate imediată este proiectată în orizontul cosmicității. Tabloul realist și alegoria dantescă dezvăluie / ascund un scenariu mitic, prin care intriga romanescă se racordează la ritmurile Universului.

Într-un cunoscut eseu, Northrop Frye descrie în felul următor convertirea experienței lecturii din percepție a succesiunii în intuiție a simultaneității formei globale: « . . . așteptăm ca într-un anume punct aproape de sfîrșit suspense-ul liniar să fie rezolvat, iar forma unificatoare a întregului desen să devină vizibilă conceptual. Acest punct a fost numit *anagnórisis* de către Aristotel . . . »[5]

Ceea ce descoperă cititorul atent parcurgînd romanul lui Seferis, este existența nu unei, ci mai multor « anagnorîseis » diseminate de-a lungul și de-a latul acestor pagini, precum și faptul că fiecare din ele produce, dacă nu o viziune distinctă a « formei unificatoare », în tot cazul configurații diferite dar complementare ale sensului devenit « vizibil conceptual ». Efectul de « palimpsest » nu rezultă, așadar, ca la Lawrence Durrell, din straturi evenimențiale noi care se suprapun peste — și modifică — interpretarea unui personaj, ci din diversele iluminări interpretative decurgînd din descoperirea de către cititor a unor noi puncte de « recunoaștere ».

Șase nopți pe Acropole ne îngăduie, ca de altfel orice operă ce aspiră la o totalitate a reprezentării existenței sub specia imaginarului, să distingem cele trei nivele simbolice suprapuse la care această funcție psihică recrează lumea: cel terestru, cel ceresc și cel subpămîntean [6].

În analizele ce vor urma le voi numi pe fiecare ținînd seama de dominanta simbolică și de mișcare a nivelului respectiv, ceea ce nu înseamnă că celelalte două nu vor fi și ele prezente de fiecare dată, în fiecare etapă.

1. *Nivelul terestru* este și cel mai desacralizat dintre toate, nivelul datorită căruia inrastructura miticoarhetipală a celorlalte două va apărea ca « mitologie indirectă », și la care va avea loc acea « deplasare » menită să creeze efectul realizat [7]. El va da seama despre principiul structural-formal propriu zis al romanului.

Simbolismul operant la nivelul terestru va fi acela *carnavalesc*, în sensul atribuit termenului în cercetările lui Mihail Bahtin, deși firește nu va fi evident de la început, ci va funcționa îndeosebi sub forma « rîsului redus », care determină structura imaginii, fără a se face însă auzit el însuși). De altfel, « Rîsul redus . . . nu exclude nicidecum eventualitatea unui colorit sumbru înăuntrul operei » [8]. În acest sens caracterul carnavalesc al formei globale se împacă destul de bine cu tragedia refugiaților sosiți în Grecia după Dezastrul din Asia Mică, cu meditațiile grave ale lui Stratis asupra destinului elenismului, ori cu vocea îndurerată a memorialistului Makriyannis istorisind despre « sparagmòs »-ul național din 1821. Toate acestea formează un fundal contrastant pentru peripețiile din avanscenă ale protagoniștilor, așa cum explozia vitală din *Decame-*

---

[5] *Myth, Fiction and Displacement*, în *Fables of Identity*, Harcourt, Brace & World Inc., Burlingame (f.d.), p. 25.
[6] Vezi N. Frye: *New Directions from Old*, în vol. cit., pp. 58—59.
[7] Vezi ibid., *Myth, Fiction . . .*, în vol. cit. p. 36.
[8] M. Bahtin: *Problemele poeticii lui Dostoievski*, « Univers », buc., 1970, p. 232.

Scanned with OKEN Scanner

ronul lui Boccaccio are loc pe fondul atroce al ciumei din Florența, și acest contrast ține și el de o dialectică a carnavalului.

Principiul structural al « rîsului redus » informează tratarea cadrului spațio-temporal — a « cronotopului »[9], carnavalizării. Piața publică a cetății medievale sau renascentiste, invadată de mulțimea stăpînită de un duh festiv, suferă o anumită reducție și deghizare în romanul lui Seferis. În Atena deceniului al treilea ea devine un loc de aglomerație întîmplătoare — taverna, bordelul, însăși Acropole — din care elementul sărbătoresc a dispărut, însă persistă o anume frenezie, vitală dar angoasată, în vîrtejul căreia oamenii se aruncă spre a uita ororile războiului din care abia ieșiseră. Imaginea condensată a acestui cronotop — adevărat « corelativ obiectiv » în sensul lui T. S. Eliot — este *autobuzul*, piață publică ambulantă, « situs » al tuturor farselor hazardului, unde, bunăoară, o iubire începe cu un gest obscen adresat partenerilor (*Acr.* I, 38) și totodată simbol al rătăcirii fără sens, al agitației vane a acestui carnaval cu desăvîrșire profan. Momentul de « recunoaștere » a « formei unificatoare » derivate din acest cronotop este acela în care are loc identificarea genului pe care îl revendică forma respectivă, atunci cînd Stratis reînnoadă un fir ce leagă carnavalul atenian de tradiția carnavalescă antică: « — Tinere, citești, cum văd; ce citești?/ — *Măgarul de aur*, spuse Stratis / . . . / mă distrează cînd e *înghesuială în autobuze și tramvaie* » (s.n.) (*Acr.* V, 186). Asemeni operei lui Apuleius, ce păstrează vizibile relații cu satira menippee, *Șase nopți pe Acropole* va fi, cel puțin la acest nivel, un roman al *metamorfozelor*.

Începînd din acest moment, elementele disparate își ocupă locul asemeni pieselor dintr-un puzzle, și o lectură retrospectivă va descoperi « întregul desen » al motivației formale. Șapte personaje își propun să găsească un principiu de coerență care să le îngăduie să alcătuiască o « gașcă »; unul dintre ele sugerează vizitarea de cel puțin șase ori, în grup, a Acropolei, « pe lună plină » (*Acr.* I, 25—34). Ideea este pirandelliană, căci coerența dorită este identică funcțional cu autorul pe care îl caută cele *Sei personaggi*. Dar Pirandello însuși se ascunde în dosul unui citat din Marcus Aurelius (*Tà eis heautón* VII, 3; *Acr.* I, 14)[10], metamorfoză în virtutea căreia eroii vor deveni « sigillaria neurospastoúmena » — marionete ale însuși principiului ce le unește: « Dar nu e nevoie să fie doar șapte personaje pe Acropole, pot fi multe, infinit de multe. Nici nu e nevoie să fie aceleași în toate cele șase seri. Dramatis persona este Acropolis; ceilalți sînt marionetele ei; oricare marionete — mișcate de sfori » (*Acr.* I, 35). Balet mecanic în care principiul rîsului redus acționează sub forma comicului bergsonian « du mécanique plaqué sur le vivant », sau, ca la moralistul antic, alegorie a vanelor pasiuni omenești, în tot cazul acest mod de a construi personajul are importante consecințe asupra structurii globale, constituind un nou punct de « recunoaștere ».

În primul rînd acesta determină o substanțială lărgire a sferei cronotopului romanesc; într-o însemnare din jurnalul lui Seferis, aproape identică cu pasajul citat mai înainte, putem citi: în continuare: « Ideea centrală este boala Atenei, boala

---

[9] Despre noțiunea de « cronotop », vezi: M. Bahtin: *Formy vremeni i khronotopa v romane, Ocherki po istoricheskoy poetike*, în *Voprosy literatury i estetiki*. Issledovaniya raznykh let, Moskva. Izd. « Khudozhestvennaya literatura », 1975, pp. 234—235.

[10] Deși Seferis își trădează și în același timp își disimulează sursa, prin referirea la *Il fu Mattia Pascal* (Acr. I, 21). De remarcat în acest mod de manipulare a informației, jocul carnavalesc, la nivelul chiar al scriiturii, al măștii pe jumătate ridicate, care lasă să se întrevadă o altă mască, ce seamănă cu chipul real, dar numai spre a-l ascunde mai bine.

Scanned with OKEN Scanner

de Atena, și nu prezentarea unui tip sau altuia »[11], ceea ce aduce foarte bine aminte de observația, de acum banală în exegeza durrelliană, că prezența ce se desluşeşte, în cele din urmă, cu maximă claritate printre rîndurile și scriiturile suprapuse ale *Cuartetului*, este chipul mitic al cetății înseși. În al doilea rînd, și în directă legătură cu aspectul anterior, trebuie subliniat accentul pus pe latura colectivă, a lumii personajelor: « grupul » devine nucleul unei « trupe » (= « thíasos »: *Acr.* VI, 248) în care pot intra — și chiar intră — la un moment dat toți cei « bolnavi de Atena », și a cărei pantomină ascultă de « . . . logica specifică . . . mezalianțelor, a travestiurilor și mistificărilor tipice pentru o cultură populară a rîsului ».

Din acest punct de vedere, rețeaua relațiilor interpersonale din roman devine un amețitor joc de măști, iar lectura este chemată să descifreze, de-a lungul unui întreg șir de « recunoașteri » momentul în care unui erou sau altuia i se va atribui « rolul » și « travestiul » ce îi va determina ulterior comportamentul.

« Metamorfoza » începe de obicei prin atribuirea unui nume, a unei porecle, care devine, pentru personajul ce o primește, un homologon funcțional al sforilor, pentru un « sigillarion neurospastoúmenon ». Cel mai spectaculos caz este, din acest punct de vedere, acela al Lalei, pe care Logomanos o investește ca *Pasifae* (*Acr.* III, 125). « Rolul » este dublu marcat: odată ca nume — « mască » și încă odată ca « travesti ». În rochia pe care Sfinxul o coase pentru Lala se poate recunoaște, în relația acesteia din urmă cu Stratis, « deghizamentul » reginei cretane, vaca de lemn, în care aceasta intră spre a se uni cu taurul lui Poseidon (« Ascultă . . . e gata să-ți pice în brațe; o știu. la-o acum, aici . . . Un gest să faci și *rochia* (s.n.) are să cadă . . . » *Acr.* V, 201).

Dar dacă destinul personajului este determinat, pînă la transformarea lui într-o « marionetă », de « rolul » ce i se atribuie, acesta din urmă este mai puțin stabil și nu duce corp comun cu purtătorul lui. Astfel, există eroi ce poartă simultan două « măști »: aceeași Lala se identifică vis-à-vis de Stratis, spre sfîrșitul romanului, cu prostituata Domna (*Acr.* VI, 249 și 251); Marigò este numită Sfinxul de Stratis (*Acr.* I, 12) și Circe, de Logomanos (*Acr.* III, 124); Salomi este Hermafroditul pe care Sfinxul-Circe îl dăruiește « surioarei » Lala-Pasifae (dăruind-o totodată și pe ultima celui dintîi — *Acr.* IV, 151), dar și o Pasifae ce « poartă pielea » Lalei (*Acr.* IV, 161). Există însă și « măști » care aparțin simultan, sau migrează de la un personaj la altul. Pentru a relua ultimul exemplu, Lala—Pasifae (în relație cu Stratis, Sfinxul, Logomanos etc. o investește pe Salomi cu « rolul » ei (*Acr.* IV, 161), devenind ea însăși « travestiul » sub care Stratis o posedă pe Salomi (*Acr.* IV, 161 și VI, 236). În sfîrșit, ieșirea din carnaval este marcată de gestul simbolic al lepădăturii « măștii ». Atunci cînd Salomi se hotărăște să părăsească Atena « bolnavă » și să plece împreună cu Stratis în insula natală pentru a trăi « la soare », ea renegă figura ambiguă a Salomeei și adoptă (reia?) numele de Bilio (*Acr.* IV, 166), cu rezonanțe ce sugerează poezia folclorică neogreacă, ceea ce anunță paranteza bucolică a iubirii împlinite. Dar este lesne de constatat că lepădarea unei măști este funcțional echivalentă cu adoptarea alteia și că logica de carnaval continuă să domine destinul personajelor: « Salomi dispăruse, iar eu căutam să fac *să se potrivească* acel trup cu *noul ei nume* » (s.n.) (*Acr.* IV, 167).

Dată fiind o asemenea configurație relațională, figura centrală a constelației personajelor va fi, la acest nivel, Marigó-Sfinxul-*Circe*, în care, spiritul ambivalenței

---

[11] Apud G.P. Savvidis: *Notă . . .*, în *Acr.*, pp. 257—258.

carnavalului, Logomanos, vede « O mare zeiță. Ei îi datorăm metamorfozele creatoare . . . De la treapta cea mai de jos, pînă la cea mai înaltă, pînă în pragul zeului » (*Acr.* III, 124), în timp ce pentru Lala, ea este « o codoașă intelectuală » (*Acr.* VI, 241). Figura prezintă o deschidere extrem de largă și nu îngăduie o rezolvare « monoplană », — cum ar zice M. Bahtin — într-un sens ori în celălalt, căci chiar metamorfoza porcină este o degradare — nu o negare — ce conține promisiunea unei înnoiri. Iată dece Stratis, care în momentul investirii Sfinxului ca Circe refuzase interpretarea lui Logomanos, ajunge să se întrebe, după ce citește pasajul din cîntul al X-lea al *Odiseei* care descrie înfățișarea tovarășilor lui Ulise reveniți la condiția umană: « Mai tineri și mai mari și mult mai mîndri — după ce trecuseră prin metamorfoza porcului; nu cumva avea dreptate Logomanos cînd tălmăcea mărețele daruri ale Circei? » (*Acr.* VI, 220).

Principalul act al carnavalului este mascarada încoronării urmată de detronarea regelui carnavalului. Acest act ritual poate fi recunoscut în chiar infrastructura romanului, unde asistăm la *detronarea figurii Operei*. Pornind de la *Les Faux-Monnayeurs* ai lui A. Gide[12], autorul urmărește crearea efectului heraldic de « mise en abyme », adică de transpunere a subiectului la scara personajelor, prin intermediul conștiinței reflectante a lui Stratis, scriitor și membru al « trupei » care ține un jurnal al acesteia și al trăirilor sale estetic-onirice, în care se reflectă peripețiile diurne ale grupului. În incapacitatea sa de a descrie (*Acr.* I, 7) își găsește o motivație « en abyme » fluiditatea « rolurilor » și « măștilor » despre care vorbeam mai înainte. Însă el însuși, ca și ambițiosul proiect narativ, este capturat, tot « en abyme », de oglinda deformantă care este cartea « dadaistă » plănuită de Salomi: « Mă gîndesc uneori să fac o carte din toate cărțile pe care le-am citit; le-aș rupe foile, le-aș tăia bucățele cu foarfeca, . . . le-aș amesteca bine și apoi le-aș scoate una cîte una și le-aș copia . . . eu voi juca, pentru sărmanele bucățele, rolul soartei celei oarbe . . ./ — Iar eu unde am să fiu? . . . / — . . . În cele din urmă ai să ajungi bucăți-bucățele care vor pluti în cartea mea, și drept va fi să fii pedepsit astfel » (*Acr.* II, 63—64). Imagine cu o structură de tip « detronant »[13], proiectul Salomei reia funcția celui dintîi, dar sub specia rizibilului, introducînd și Opera, alături de grup, în aceeași configurație a « trupei » de « sigillária neurospastoúmena », pe care hazardul carnavalesc le adună în aglomerări efemere, pentru a le risipi apoi în cele patru vînturi.

Totodată, acest ultim aspect conduce la o nouă « recunoaștere » a principiului formal sau mai bine zis productiv ce guvernează constituirea « întregului desen » al romanului. Operă ironică, cu o construcție « detronantă », ea presupune prin chiar acest fapt « literatura ca context », după expresia lui N. Frye, și anticipează într-un chip mult mai dinamic romanul-palimpsest al lui Lawrence Durrell, făcînd ca acest context să-și între-pătrundă și suprapună inscripțiile în

---

[12] Sursă pe care, prin același tip de joc ironic ca și în cazul lui Pirandello, autorul o dezvăluie-ascunde, producînd la un moment dat un citat din scriitorul francez, însă din *Paludes* (*Acr.* I, 47).

[13] Ritul detronării poate suferi, sub acțiunea « risului redus » o abreviere, devenind « construirea de tip detronant a imaginii artistice și a întregii opere de artă » (M. Bahtin, op. cit. p. 174). Recunoaștem detronarea « redusă » în structura anumitor personaje (Marigò e un Sfinx care nu ascunde nici o enigmă; pictorul academizant Foustos devine la un moment dat « Fouskos », de la « fouska » = bășică; Logomanos e un « guru » fals « care împrăștie în juru-i isteria » — *Acr.* V, 179), ca și în nenumăratele exemple de tratament ireverențios al tuturor simbolurilor « solemne » ale puterii.

Scanned with OKEN Scanner

vîrtejul unui carnaval al scriiturii în centrul căruia se instalează principiul *intertextualității*.

2. *Nivelul ceresc* este o macrostructură intertextuală pe care autorul ne-o dezvăluie într-un tabel atașat unuia dintre manuscrisele în care s-au păstrat cele *Șase nopți* . . . în arhiva Seferis [14]. Este vorba de o listă cu 19 *Referiri la Dante*, precum și cu indicații ale corespondențelor dintre anumite motive din roman și « locuri » analoge din *Divina Commedia*, corespondențe în lumina cărora luăm cunoștință de o « nebănuită infrastructură a operei » [15].

Infrastructura este într-adevăr nebănuită și greu de bănuit, căci dacă un anume ton arhaic răzbate într-o comparație de felul următoarei : « Ca un muntean rămas noaptea singur într-un oraș mare, Stratis privea » (*Acr.* IV, 160), referită la versurile : « Non altrimenti stupido si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta / quando rozzo e salvatico s'inurba » (*Purg.* XXVI, 67—69), pare o pedanterie inutilă să referi « Un zgomot greu lovi creierul amorțit al lui Stratis și-l trezi », eveniment motivat de căderea unei galerii de perdele, (*Acr.* III, 97), la terțina : « Ruppemi l'alto sonno ne la testa / un greve truono, sí ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta » (*Inf.* IV, 1—3), ce marchează pătrunderea lui Dante în primul cerc al Infernului.

Cu toate acestea, tocmai exemple de felul celui din urmă sînt semnificative ; ele manifestă o voință de elevație a scriiturii, de ridicare la sublim a realității celei mai anodine, operație ce pare a fi dominanta dinamică a acestui nivel. În virtutea dominantei respective și a aspirației spre categoria înaltului, acest plan al lecturii a fost numit nivelul ceresc, deși, firește, el va cuprinde, asemeni *Comediei* florentinului — și așa cum am arătat mai înainte, asemeni fiecăruia dintre nivele [16] — toate cele trei lumi.

Ascensiunea este figurată în modul cel mai direct prin procesul psihologic de *sublimare*, de care Stratis simte o acută nevoie, pentru a se rupe « . . . de acel cumplit *înăuntru*, ca pruncii » (*Acr.* VI, 228), agățîndu-se de « . . . un obiect din lumea exterioară, un obiect oarecare, oricît de neînsemnat » (ibid.) Înălțarea vine așadar acompaniată de o *separație* de o stare anterioară, socotită drept impură ori malefică, și aceste caracteristici ne duc cu gîndul la ceea ce Gilbert Durand numește « Regimul Diurn » al fanteziei. Este vorba de un mod specific de funcționare a imaginarului, de o dominantă combativă, în cadrul căreia spiritul, solar și investit cu însemnele monarhului și ale războinicului, răpune ori izgonește monștrii ieșiți din beznele nocturne ; acest « Regim » simbolic este polarizat în jurul a două mari scheme dinamice, pe care G. Durand le numește *diairetică* (de la gr. « diaíresis »= « diviziune ») și *ascensională* [17].

Interioritatea profundă este valorizată strict negativ și e acompaniată pretutindeni de figurile terifiante ale alienării și reificării care ucide viața : « la te uită

---

[14] În ediția de față, *Acr.*, pp. 271—273.

[15] G.P.Savvidis : *Nota* . . . , în *Acr.*, p. 261. Referințele pe care le voi face în continuare, în text, la opera dantescă, urmează numerotarea versurilor din ediția *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, con il commento di Tommaso Casini. Sesta edizione rinnovata e accresciuta per cura di S.A. Barbi. G.C. Sansoni — Editore, Firenze, 1938.

[16] În subcapitolul anterior am insistat asupra planului terestru propriuzis al simbolismului carnavalului ; în principiu însă, din același punct de vedere poate fi văzut și Olimpul și Infernul. În roman, unui Olimp de carnaval i-ar putea aparține figura lui Logomanos, iar Infernului, aceea a lui Tamidis (*Acr.* III. 75), « ghid cu diplomă », pornograf și proxenet, pe care, așa cum ne indică autorul (p. 271), obolul îl identifică cu Charon.

[17] Vezi : *Structurile antropologice ale imaginarului*, « Univers », Buc., 1977, p. 222

Scanned with OKEN Scanner

cum gesturile noastre, mişcările, faptele, împietresc într-o clipă de îndată ce intră în trecut . . . Cu fiece clipă naştem statui » (*Acr.* II, 73). Ea poate fi asemuită pădurii dantești, « selva oscura » în care hermeneutica medievală începînd cu Dante însuşi descifrează « . . . la vita viziosa propria dell'uomo peccatore »[18]: « De două săptămîni sînt rătăcit, ca atunci, în Anglia, în pădurea întunecoasă . . . Singurătate, s-o tai cu cuțitul, ca ceața » (*Acr.* II, 70). În această pădure, mostruoase plante parazite sug vlaga sufletului: « . . . să-mi amintesc de viața mea imaginativă actuală. Roasă cu totul pe dinăuntru, iar amintirile vin şi se încolăcesc în jurul trunchiului ei, ca iedera — la răstimpuri o altă iederă respiră aerul. La răstimpuri am sentimentul că mă posedă alt suflet » *Acr.* I, 35). Iradierea schemei « diviziunii » este atît de puternică, încît chiar Infernul este văzut nu atît ca un « jos » ci ca un « înăuntru », ce metamorfozează culmea Acropolei şi întreaga țară în biologia lui Ugolino: « . . . am intrat cu toții *în* Grecia, am încuiat uşile şi am aruncat cheile în Egee. Şi acum . . . acum ne pregătim să ne mîncăm unii pe alții » (*Acr.* III, 131[19]. În acest Infern al claustrării se situează şi tragedia colectivă a refugiaților din Asia Mică, cu obsesia foamei, pe care autorul o face auzită, asemeni unui leitmotiv muzical, ori de cîte ori narează avatarurile acestora pe pămîntul puțin ospitalier al Greciei (cf. *Acr.* I, 15; III, 107 etc.)

O particularitate a « diviziunii » din romanul lui Seferis este aceea că schema este marcată mai ales pasiv: intensitatea suferinței măsoară nevoia smulgerii de starea anterioară; lipsesc însă aproape cu desăvîrşire instrumentele ofensive ale « diviziunii », ca de pildă armele tăioase, care se leagă « . . . în primul rînd de arhetipurile *Regimului Diurn* al fanteziei »[20]. În schimb, ruperea de interioritate este reprezentată prin figuri ale delimitării nete între starea anterioară şi noua condiție dobîndită: *pragul* (*Acr.* IV, 164) şi *cortina* (*Acr.* III, 104 şi VI, 234), Adresîndu-se reflexologiei, G. Durand constată că în acest domeniu corespondentul schemei diviziunii ar fi o anume « . . . manipulare îndemînatică îngăduită de eliberarea . . . mîinii omenești »[21], pe care adoptarea « posturii » verticale o face aptă de a mînui arma şi unealta. La Seferis această dexteritate manuală este figurată în supralicitarea simțului tactil[22], care ajunge chiar să devină un substituit mai perfecționat al văzului (« — Privește-mă; privește-mă cu *mîinile* (s.n.); ochii nu văd » — *Acr.* IV, 160) sau al memoriei (Îşi apăsă palmele de obrazul ei, de mijloc, de genunchi, de picioare; de parcă ar fi vrut să-şi întipărească în *pipăit* (s.n.) forma trupului ei » — *Acr.*VI, 231)

Schema ascensională propriuzisă este mai explicit reprezentată în romanul lui Seferis, printr-o serie întreagă de arhetipuri anagogice. *Aripa*, intrînd în combinații lingvistice semnificative (« Un *alai de mitologii* trecu prin față-mi şi se pierdu; o *turmă de aripi* » (s.n.) — *Acr.* IV, 166), figurează dorința de angelism: « —Îngerii sînt o mare problemă pentru mine: ce fac în Grecia? Care le sînt obiceiurile şi care stirpea? . . . » (*Acr.* I, 55). *Seara* Purgatoriului, alegorie a înălțării laborioase, etapă de etapă, unde lui Dante, purificat de ultimul păcat, i se arată « il miglior fabro », Arnaut Daniel: « Ara vos prec per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina / sovenha vos a temps de ma dolor ! » (*Purg.* XXVI, 145—147) este

---

[18] T. Casini, notă la *Inf.* I, 2. Cf. şi Dante: *Conv.* IV, xxiv, 12.

[19] Cf. « e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre . . . » (*Inf.* XXXIII, 46—47), versuri pe care T. Casini le comentează astfel: « G. Villani, *Cr.* XIX, 128 dice che i pisani « feciono chiavare la porta della detta torre e le chiavi gettare in Arno ».

[20] G. Durand, op. cit., p. 197

[21] ibid., p. 151

[22] Despre importanța pipăitului în poezia lui Seferis, vezi M. Vitti, op. cit., p. 356.

Scanned with OKEN Scanner

evocată aproape în aceiași termeni: « Ajunsesem sus, în capătul scării de marmoră./ — Lasă-mă să plec singură; . . . Nu mă uita » (*Acr.* IV, 167). În sfîrșit, *soarele*, pe care « un remarcabil izomorfism » îl corelează « în mod universal »[23] cu ascensiunea, este omniprezent în a doua jumătate a romanului, începînd cu ultima « diviziune », a trecerii pragului (*Acr.* IV, 164).

Dar schema ascensională dantescă este implicată și ca principiu compozițional în ultimele trei nopți, care urmează mișcarea narativă generală din cele șase cînturi finale ale *Purgatoriului*[24]. Aici are loc și o « recunoaștere » a unei noi inserții intertextuale, ce se grefează pe corpul simbologiei din *Divina Commedia*. Stratis, în care identificăm figura centrală la acest nivel al lecturii, citește și comentează pe tot parcursul romanului *Odiseea* lui Homer. Aedul antichității joacă pentru personaj același rol ca și Virgiliu, pentru Dante[25]. Iată dece, atunci cînd el ajunge în Paradisul terestru de pe culmea Purgatoriului — insula lui Bilio (*Acr.* VI) —, acesta nu va fi Edenul biblic, ci un « locus amoenus » homeric, « ostrovul » nimfei Calypso, anunțat încă în poemul scris pe marginea versului 50 din primul cînt al *Odiseei*: « Néso en amphirýte óthi t'omphalós (esti thalásses) » (*Acr.* I, 52). « Acest punct este cel mai înalt pe care îl poate atinge Vergiliu »[26], și de aceea străfulgerarea finală a Paradisului începe cu invertirea simbolurilor homerice: « Te-ai gîndit vreodată, Stratis, la cealaltă cale; calea de sus? . . . / — . . . că sufletele uneori desființează moartea și capătă iarăși piele și buze? » (*Acr.* VI, 252 / ; replica face aluzie la pasajul de la începutul cîntului XXIV al *Odiseei*, unde sufletele peținorilor, călăuzite de Hermes Psihopompul, se îndreaptă pe « calea de jos » spre « soborul viselor » — v. 12). Pe această cale « de sus », Stratis va fi condus într-un « ritm implacabil, precum al soarelui și-al altor stele » de Lala-Beatrice, spre apoteoza finală a unui « . . . amor che move il sole e l'altre stelle » (*Par.* XXXIII, 145).

Ar mai fi de adăugat că la nivelul ceresc cronotopul-corelativ obiectiv al simbolismului ascensional este « muntele de sub lună », unde lumea terestră și cea uraniană « ajung pe aceeași linie »[27], și care poate fi recunoscut în acea « Acropole pe lună plină », ce constituie punctul de racordare între carnavalul atenian și scara purificării sufletești, deschizînd accesul spre viziunea Paradisului.

3. Homer reprezintă veriga de legătură dintre acest plan al romanului și următorul, *nivelul subpămîntean*.

Am văzut că figurile diviziunii și ale ascensiunii, examinate în etapa anterioară a analizei, erau rezumate în procesul de sublimare consumat în forul interior al lui Stratis, ceea ce ne prilejuia o « recunoaștere » — « en abyme » — a infrastructurii intertextuale dantești a planului respectiv al lecturii. Dacă vom opera acum o deschidere spre o « intertextualitate internă », adică spre un context mai larg care ar fi ansamblul operei lui Seferis, vom vedea că acest personaj, ce este caracterizat de epitetul « o Thalassinós » (« Corăbierul »), poate fi identificat cu un

---

[23] G. Durand, op. cit. p. 179

[24] « Exemplul literar definitoriu de călătorie ascendentă se află în ultimele șase cînturi din *Purgatoriul* lui Dante » — N. Frye: *New Directions . . . , în vol. cit., p.* 59

[25] Afinitatea dintre *Purgatorio* și *Odiseea* a fost observată de Francesco De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, t. rom., ELU, Buc., 1965 p. 243.

[26] N. Frye, op. cit., loc. cit.

[27] ibid.

Scanned with OKEN Scanner

Ulise modern [28], fapt confirmat, de altfel, în roman de aceea că ghidul său nu este Vergiliu, ci Homer. Nu numai alter-ego-ul dantesc întreprinde o călătorie în lumea morților, ci și eroul homeric, pe parcursul unui cînt întreg (*Odiseea*, XI), care a fost intitulat de comentatori « Nekyía ». Elemente ale unei asemenea ceremonii recunoaștem într-un episod din ultima noapte (*Acr.* VI, 236—239), unde are loc o incinerare simbolică, precedată de versurile celei de-a doua « Nekyía » homerice (*Odiseea* XXIV, 11—14). Comparînd viziunea lui Dante asupra « celuilalt tărîm » cu aceea a lui Homer, constatăm că, în vreme ce la poetul creștin lumea umbrelor este mai degrabă un « dincolo » ontologic, la aedul antic și la eroul ce îl urmează ea presupune un « jos » destul de bine marcat. De aceea, simbolismul operant la nivelul subpămînttean va fi unul *descendent*.

O curioasă viziune precede apropierea dintre Stratis și Salomi: « gorgona scurtă-n picioare » (Acr.I, 49 și 57); sensul destul de obscur al referinței se luminează prin confruntarea cu două versuri din finalul primei « Nekyía » (*Odiseea*, XI, 634—635,) care descriu fuga lui Ulise de teamă să nu vadă capul îngrozitor al Gorgonei, trimis din Hades de « agauè *Persephóneia* » (s.n.) Acest episod ne furnizează o pistă care, în această ordine de idei, ne conduce la constatarea că o lectură orientată de simbolismul descendent deplasează centrul de greutate al narațiunii de la Stratis la cuplul Salomi-Lala, deplasare în lumina căreia nu vom întîrzia să recunoaștem « forma unificatoare » a mitului Persefonei — « kore » din imnul homeric *Către Demeter* [29].

În timp ce celelalte surse, Seferis fie și le indică într-un fel oarecare, fie le declară explicit, ca în cazul *Divinei Comedii*, vrînd parcă să atragă atenția cititorului asupra lor, ceea ce frapează în privința acestei noi inserții intertextuale este grija cu care este disimulată sub celelalte inscripții ale palimpsestului, de parcă asupra autorului ar apăsa interdicția spusei, ce « usucă glasul — ischánei audén » inițiaților de la Eleusis (*Dem.* 479). Mitul « korei » se află dizlocat și « pulverizat » în paginile romanului, în aluzii mergînd de la mici « tușe » stilistice pînă la prelucrarea unor motive, mitologeme și riteme, și reconstituirea lui cere efectuarea unor operații aproape « arheologice ». Detalierea demonstrației la acest nivel riscă să devină specioasă. Mă voi mărgini, de aceea, doar la cîteva mostre.

Epitetul homeric nu este o simplă figură ornantă; în întreaga tradiție orală, formule ca « Hera cea cu ochi de bou » par a se referi la epifaniile zeilor respectivi, iar fixitatea lor ascultă de rațiuni de eficacitate, conferind credinciosului puterea de a-i chema « . . . nu numai invocîndu-i numele (zeiței n.n.) ci și epifania ei. . . » [30] În pasajul de la începutul nopții a treia (*Acr.* III, 97), referit de autor la *Infernul* lui Dante (« Ruppemi l'alto sonno. . » etc.), termenii « énas *varýs vróntos* » (unde « varýs »= greu, puternic, iar « vróntos » tunet, însens literal) indică faptul că sub referința dantescă este disimulat epitetul « *barýktypos* » — « cel ce lovește cu putere », aplicat lui Zeus, stăpînul *tunetelor* (*Dem.*3) Epitetul apare dezvoltat în alte două

---

[28] Stratis Corăbierul este eroul liric al unui întreg ciclu din volumul *Caiet de exerciții* (1940), unde se regăsesc multe motive din roman, și a două poeme din *Jurnal de bord* II (1944): *Stratis Corăbierul între florile iubirii* (deosebit de semnificativ în privința identificării dintre personaj și Ulise) și *Stratis Corăbierul la Marea Moartă*

[29] Referințele la acest imn urmează textul și numerotarea versurilor din ediția *Homeri Opera*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Thomas W. Allen. Tomus V. Oxoni ie typographeo clarendoniano, 1959, pp. 2—20.

[30] Albert B. Lord: *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 67

Scanned with OKEN Scanner

contexte, şi de fiecare dată semnificaţia este de lovitură puternică, de proveniență misterioasă, aproape supranaturală : « Simţi că un idiot *îl lovea* în cap cu un toiag de fier » (s.n.) (Acr. II, 85) ; « . . . ca şi cum cineva ar fi *lovit-o* în ceafă cu un ciocan. . . » (s.n.) (*Acr.* V, 204). « Epifania » adjectivală a Persefonei este « tanýsphyros » — « cea cu gleznele prelungi », repetată în destul de multe contexte ale imnului (vezi *Dem.*2 : « thýgatra tanýsphyron ») ; portretizarea Sfinxului între altele prin « gleznegroase » (*Acr.* I, 6) — unde autorul foloseşte arhaismul « sfyrón » în locul cuvîntului comun « astrágalos » — pare a fi un soi de « etimologie negativă » de tipul « Canis a non canendo ».

Motive ale imnului homeric pot fi descifrate în romanul lui Seferis prin aceeaşi lectură « în filigran ». Răpirea Persefonei, deopotrivă nuntă şi moarte, are loc pe cînd « culegea flori » — « ántheá t'ainyménen » (*Dem.* 6—8) şi cînd narcisul îi serveşte de momeală spre a fi înghiţită de pămînt. Salomi îi aduce garoafe lui Stratis cînd fac dragoste pentru prima oară (*Acr.* II, 62) şi tot garoafe are în mînă în clipa morţii (*Acr.* IV, 234), iar Stratis, a cărui iubire este legată printr-o obscură fatalitate de moartea ei, se compară pe sine cu Narcis, într-un context de scufundare (*Acr.* IV, 227).

In sfîrşit, *mitologeme* şi *riteme* cu un caracter fie magic fie cultic, sînt de asemenea prezente. Atunci cînd Aidoneus o lasă pe Persefona să se întoarcă la mama ei, îi dă în prealabil să muşte dintr-un sîmbure de rodie, pentru ca zeiţa să se întoarcă în lumea umbrelor : « rhoiés kókkon édoke phageín » (*Dem.* 372). Tot astfel, Lala îi oferă Salomei o piersică, într-un episod ce marchează identificarea celor două figuri feminine, dar şi anticipează moartea celei din urmă (*Acr.* IV, 154). Demeter porunceşte eleusinienilor să-i clădească un templu — ei şi implicit şi fiicei — « unde-i colina mai înaltă » — « epì proúchon kolonò (*Dem.* 298), şi tot « epì proúchonti kolonò » Stratis şi Lala aduc prinos Salomei (*Acr.*VI,247), în dreptul Cariatidelor.

Toate acestea sînt însă doar « tà legómena » — cele ce se rostesc şi pot fi rostite ; misterele Demetrei şi Persefonei mai cuprind şi « tà deiknýmena » — cele arătate şi « tà drómena » — cele făptuite [81]. În lumina lor datele mitului şi ritului « Korei » se organizează cu o mai mare claritate.

Un aer misterios, supranatural, însoţeşte de fiecare dată apariţia Lalei. Simplă şi de nepătruns, virgină şi exercitînd o irezistibilă atracţie erotică, ea pare o personificare a « eternului feminin », a Animei jungiene, sau mai degrabă a unei forţe cosmice. Diversele mitologeme « deiknýmena », care gravitează în jurul acestei figuri, fie că fac parte din complexul mitic amintit, fie că nu, îi conferă caracterele unei «pótnia » — ale unei « venerate » — asemeni mamei-Demeter. Iată prima ei epifanie : « Are ceva ceţos în privire şi pe trup ; simţi că ar trebui să-i dai la o parte *ceaţa*, nu numai de pe ochi, dar şi de pe trup, dacă ai putea crede că trupul vede » (*Acr.*I,40) şi această *ceaţă* care o însoţeşte peste tot poate fi considerată ca o transformare a *vălului cernit* al Demetrei, după pierderea fiicei sale : « eùren d'en neò Demétra *kyanópeplon* » (s.n.) (*Dem.*319 şi în multe alte locuri). Pe de altă parte, atunci cînd natura zeiască a Lalei se revelă definitiv lui Stratis, semnul este « sclipirea chipului ei » (*Acr.*VI,251) aşa cum strălucirea Demetrei umple uşa palatului lui Keleos : « . . . plasen dè thýras *sélaos* theíoio » (s.n.) (*Dem.* 189). În sfîrşit,

---

[81] Vezi Ch Kénényi : *La jeune fille divine*, in Jung-Kérényi : *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, 1968, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

Lala mai este « un copac îndurerat » (*Acr.*III,127), și chiar dacă arhetipul zeului-arbore aparține altei configurații mitice, totuși poate fi legat de funcția de protectoare a vegetației, atribuită zeiței de la Eleusis.

« Tà drómena » întăresc figura Lalei ca « pótnia ». *Fiorul religios* însoțește revelația ei ca arbore: « Domina în chip ciudat neantul din jur — ca dinafara lumii omenești... Stratis simți cum răsuflarea ei se topea în răsuflarea nucului, ce-l amețea... Stratis își reținu un imbold de a-i cădea la picioare » (*Acr.*IV,162—163). În *actul misterial* al « hierogamiei », personajul masculin, asemeni inițiatului în mistere, devine una cu zeița: « ... se apleacă și *se uni* cu acea trecere » (*Acr.*VI, 239) [32]. Nu este de mirare că această « hierogamie » culminează cu « epopteia » nașterii unui « copil divin »: « ... *am văzut* un om reînviind din sînul marmorei » (*Acr.* IV, 252) [33], și această naștere are loc în mijlocul flăcărilor dătătoare de nemurire: « Atunci am zărit un fulger spintecînd timpul ca un mare șarpe, de sus pînă jos » (*Acr.* loc. cit.), la fel cum Demeter îl scălda în flăcări « ca pe un tăciune » — « nýktas dè krýpteske pyròs ménei eýte dalòn » (*Dem.*239) — pe Demophóon, fiul lui Keleos, spre a-i dărui imortalitatea.

În perspectiva acestui scenariu mitic, o triadă feminină se instalează în centrul intrigii romanului. Primii doi membri ai acesteia sînt dubletul Lala-Salomi, despre a căror interpenetrație am anticipat parțial mai sus. Identificarea celor două personaje are loc sub acțiunea «paradoxelor ideii mitologice» despre care vorbea Kérényi. Unul din ele ne arată că « Pierderea virginității și trecerea frontierei Hadesului sînt alegorii echivalente... » [34]). În roman, Lala este virgina, dar în urma însoțirii ei cu Stratis, Salomi moare. Celălalt paradox, complementar cu acesta, desenează « ... un domeniu limitrof între virginitate și maternitate... » [35]). În cartea lui Seferis, fecioara Lala — care este totodată o « pótnia » — își încorporează — întîi oniric, apoi într-un mod mai propriu pe a sa « Kore » — Salomi și dă naștere « copilului divin ». Toate acestea țintesc spre constituirea unei figuri duale « ... care ar fi în același timp mamă originară și fiică originară » [36]). Interpretînd din acest punct de vedere aspecte ale intrigii examinate anterior, vedem că atît « hermafroditismul » lesbian al Salomei, cît și « deghizarea » celor două eroine în Pasifae, devin la acest nivel mărci ale identității a două aspecte « funcționale » ale aceleiași divinități.

Cel de-al treilea vîrf al triunghiului îl formează Luna plină, prezență simbolică ce dă rațiunea de a fi întregii strategii narative a romanului. Ea poate fi identificată cu Hecate (vezi: *Acr.*V,186), a cărei apariție meteorică, dar nu mai puțin semnificativă în imnul homeric (*Dem.*52), este iluminată de « făclia » (= « sélas », cuvînt înrudit cu « seléne ») pe care zeița o poartă în mînă.

Cronotopul acestui nivel al lecturii, a cărei infrastructură mitico-misterială am încercat s-o pun în evidență, este cavitatea hypogee — « casă întunecată » (*Acr.*II,80), peșteră deschisă spre mare (Acr.VI,226), sau vale a carierei de marmoră (*Acr.*VI, 251) — cînd cufundată în beznă, cînd scăldată în lumina orbitoare a epifaniei. în care se celebrează misterele vieții și ale creației.

---

[32] « Și bărbații penetrau în figura Demetrei și se identificau cu zeița » — Ch Kérényi, op. cit. vol. cit., p. 192
[33] Vezi: ibid., p. 199
[34] ibid., p. 199
[35] ibid., p. 154
[36] ibid., p. 171

Scanned with OKEN Scanner

vitalitatea tragediei antice

ELECTRA • MEDEEA • TROIENELE

în regia lui

ANDREI ȘERBAN

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI ȘERBAN

TEATRU ȘI COMUNICARE

O redimensionare a valențelor tragediei antice, o înțelegere proaspătă a vechilor clasici, o primenire, în coordonate moderne, a unor sensuri esențiale, iradiate pînă astăzi de miracolul grec — acestea ar fi doar cîteva din titlurile de glorie care au făcut cunoscută și celebră viziunea scenică a românului Andrei Șerban pe multe din meridianele lumii, în decursul ultimilor ani.

O anume austeră, pătrunzătoare readucere în actualitate a ideii însăși de « catharsis », enunțată mai demult în Poetica lui Aristotel, îmbinată astăzi, cutezător, cu modernitatea viziunii de ansamblu, fac într-adevăr din teatrul lui Andrei Șerban, unul din cele mai sesizante fenomene ale scenei mondiale, lucru cu pertinență remarcat de critici literari și teatrali de pretutindeni. Ce trăsături explică îmbucurătoarea notorietate dobîndită de teatrul lui Andrei Șerban în lume? Dincolo de seriozitatea muncii sale regizorale de zi cu zi, dincolo de lucrul asiduu cu textele, de finețea și nervul analizelor și disocierilor sale, — nu atît teoretice, cît practice, pragmatice, concrete —, aflăm, desigur, capacitatea regizorului de a intui cu siguranță acel element de eternă tinerețe a capodoperelor clasice, privite ca forțe vii ale unui proces de comunicare, astăzi ca și ieri, creator de participare umană și implicare constructivă. Jucată în Off Broadway, la New York, în cadrul gotic de la Sainte Chapelle, în inima Franței milenare, la Taormina, în Italia sau în Germania, drama antică își menține, într-o asemenea interpretare, nobila tensiune intactă, nestînjenită de trecerea timpului, de barierele lingvistice sau aperceptive: răsunînd — convingător, cvintesențial — în limbajul cel mai pur al universalității, mesajul, astfel rostit, se propune publicului ca o nouă și răscolitoare lectură din marea carte a literaturii umaniste clasice.

Patrick Burke — în rolul lui Jason

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI ŞERBAN

ELECTRA

Probabil că greaca veche este, pentru actori, cel mai generos material din cîte s-au scris vreodată. Antichitatea a simţit într-adevăr, nevoia de a inventa un limbaj poetic apt să aducă la îndeplinire această misiune copleşitoare: prin cuvînt, a trimite mesaje la depărtări foarte mari, într-un spaţiu deschis nu numai sufletului tuturor locuitorilor cetăţii, dar şi mării, văzduhului, aştrilor.

Este lesne de închipuit cum aceste cuvinte se cuveneau să poarte în sine o forţă, o siguranţă şi o energie capabile să susţină un astfel de contact.

Nu ştim mare lucru despre viaţa acelor oameni, purtătorii acestor cuvinte de acum două mii de ani. Nu ştim nimic despre felul de antrenament scenic la care erau supuşi. Nu ştim nici cum sunau vocile lor, nici cum erau mişcările lor.Lucrul de care sîntem totuşi siguri este că toate acestea au fost realmente cu putinţă: că făpturi omeneşti ca şi noi, cu braţe şi picioare ca ale noastre, cu plămîni şi voci ca ale noastre, au găsit cu cale să capteze energia invizibilă a acestei comunicări la distanţă. Putem, firesţe, citi tomuri savante despre istoria spectacolului amintit sau anumite studii de arheologie şi, de la toate, vom învăţa cîte ceva. Totuşi, actorul — prin însăşi munca sa — are prilejul de a descoperi o realitate mult mai concretă şi directă. Apropiindu-se de acest material, el încearcă să fixeze calitatea unei anume vibraţii, a unui sunet emis cîndva de pieptul semenilor săi de atunci. Toată căutarea are drept scop regăsirea acelui sunet, a acelui cuvînt, slujirea lui, descoperirea a ceea ce a putut el să însemne cîndva. Toată concentrarea îşi propune, aşadar să exploreze căi de a produce astăzi acel timbru produs pe atunci întîia oară.

Pronunţînd versul antic, nu numai ritmul lui se reînsufleţeşte, ci şi imaginaţia însăşi, în totalitatea ei, se dezmorţeşte, dinamizîndu-se în direcţii multiple. Încerci să vezi imagini în sunet. Te convingi că devii tu însuţi cel dintîi rostitor al acelor

cuvinte. Vibrații ascunse se lasă deslușite și începi să pătrunzi « partitura » textului într-un fel mai adevărat decît ai reuși procedînd prin orice analiză logică. Nu numai imaginația, ci toată ființa noastră se redeșteaptă la viață, prin opera cuvintelor. Este vorba de a dezvălui paradoxul în virtutea căruia capul, inima și vocea nu sînt entități separate, ci dimpotrivă, intim legate între ele. Trupul întreg nu este decît un instrument complex și sensibil care se cuvine acordat, dacă vrei să te slujești de el. Ca sunetul să iasă cum se cuvine, trebuie descoperită sursa lui, rostitorul trebuie să ia conștiință de acel izvor, să găsească un punct de sprijin care să-i permită să-i dea amploare în continuare. E dezvoltarea unei posibilități de afirmare completă. O angajare. Mișcarea și vocea se regăsesc într-un efort comun. Gestul și respirația coexistă, reciproc indispensabile, ca expresie a unui tot.

Nu printr-o tehnică oarecare se ajunge la explorarea unor asemenea posibilități, ci prin înflorirea unei sensibilități anumite . . .

Cuvîntul a fost așternut în scris spre a fi trăit în clipa rostirii, într-o relație imediată cu sunetul, relevînd infinita posibilitate de a crea stări și situații, ca în muzică. Cuvîntul există prin el însuși și prin nimic altceva. Izvorăște de undeva. Se duce. Îi percepi vibrația. O reții. Încerci să faci această coardă să vibreze în tine.

TROIENELE

Zeii își săvîrșesc lucrarea. O întreagă civilizație e sortită pieirii. Năvala Aheilor e în toi. Troia se prăbușește. Bărbații ei pier, nimiciți în luptă. Bunurile Troiei sînt jefuite. Femei, soții, mame de regi și principi sînt luate în robie. Se rînduiește convoiul. Corăbiile se încarcă. Lunga călătorie începe.

Care să fie semnificația acestei experiențe întru pierdere și suferință? Ce putem înțelege urmărind traiectoria victimelor?

La capătul captivității lor, femeile troiene vor fi descoperit ceea ce ignorau la începutul drumului. Substanța acestei descoperiri este o nouă forță, un lucru ce nu poate fi nici atins, nici văzut de Ahei. Troienele purtau în sinea lor acest ceva în clipa cînd își părăseau cetatea înfrîntă.

SUFLETUL însuși al Troiei.

În ciuda tuturor greutăților, călătoria a adîncit, pentru femei, înțelegerea acestui lucru posedat în adevăr, le-a făcut să se identifice cu propria lor tărie.

Atîta timp cît aceste femei troiene vor trăi, Grecii nu vor avea altceva de făcut decît să sufere influența lor.

Precum Occidentul primind vizitarea Orientului.

Scanned with OKEN Scanner

ROBERT KANTERS

SORTILEGIUL VECHEI TRAGEDII ELINE

Iată sortilegiul redescoperit al vechii tragedii grecești. Textul este în elină, latină, aztecă, punctat de cantilene din Balcani și din America de sud. Reprezentația începe pe culoare și pe treptele teatrului Chaillot, de unde spectatorii sînt conduși cu luntrea, precum Troienele captive, pînă în sala mare. Nu-i vorba de a desluși totul, scopul e doar de a face cuvintele unei limbi necunoscute să răsune pe o canava recognoscibilă — cumva precum în *Orghast* creat de Peter Brook pentru Festivalul din Chiraz; auzul nostru este confruntat cu forța emotivă a vocii umane modulată de sunete. Afirmația regizorului Andrei Șerban, după care am asculta replicile întocmai precum spectatorii de acum douăzeci și cinci de secole, nu e decît o piruetă, devreme ce vechii greci înțelegeau greaca veche, iar aceste sunete, pentru ei, erau cuvinte. Dar, dincolo de această mică butadă scenografică și intelectuală, avem de a face cu un mare regizor, iar spectacolul este superb. Inflexiunile vocilor și corurilor sînt suficiente pentru a ne face părtași la imprecațiile și deprecațiilor actorilor; jocul de lumini, pieptănăturile, atitudinile personajelor, reînsuflețesc în ochii noștri profiluri cunoscute, mai puțin din arta statuară cît din picturile vaselor grecești; trupa teatrului « La Mama » din New York se dovedește de o calitate excepțională, prin disciplină, inteligență și credință în ideal; regia lui Andrei Șerban, de o inventivitate remarcabilă, este o mare realizare. Tragedia, este drept, apare atenuată pe latura ei psihologică și socială, dar ea redevine, pentru noi, o mare Ceremonie, un rit de o frumusețe răscolitoare, ferit de riscurile unui exces către barbar. Aceleași calități se regăsesc, poate cu mai puțină strălucire, în *Electra* după Sofocle, dar această seară de teatru rămîne, în ansamblul ei, o sărbătoare de la care spectatorul pleacă fericit.

« L'Express »

CLIVE BARNES

UN EVENIMENT

De cele mai multe ori scriu despre piese : bune, proaste, sau indiferente. Cîteodată mi se întîmplă să scriu despre Teatru. Întotdeauna, în astfel de împrejurări, mă trece un fior care se comunică parcă mașinii de scris. O asemenea ocazie este cea prezentă.

Românul Andrei Șerban este, indiscutabil, unul din cei mai interesanți și mai îndrăzneți inovatori în materie de regie pe plan mondial. El și colaboratoarea sa

Scanned with OKEN Scanner

muzicală Elizabeth Swados — a cărei vitală contribuție este de primă importanță — ne declarau în program că « au participat la activitatea desfășurată de Peter Brook la International Centre of Theatre Research, și că se simt legați de el în propriile lor explorări. » Această mărturisire este în același timp modestă, corectă și înșelătoare. Elizabeth Swados, într-adevăr, este una și aceeași persoană cu compozitoarea lui Peter Brook, iar Andrei Șerban a luat parte activă la experimentele lui Brook cu noțiuni scenice ca timp, loc și existență. Ceea ce se cuvine subliniat e faptul că prezenta trilogie, îndelung pregătită timp de mai bine de doi ani de zile, le aparține totuși pe de-a întregul . . .

Este vorba de *Medeea*, *Troienele* și *Electra*, fiecare abordată în moduri surprinzător de diferite. Toate trei sunt, pe plan verbal, cu neputință de neînțeles. Avem într-adevăr de a face cu un teatru non-verbal, de comunicare auralã. Andrei Șerban se servește de limbaj ca de muzică. Actorii lui se exprimă în greaca veche și în latină, cîte puțin din fiecare, pigmentîndu-și rostirea cu șuiere și șoapte. Un lingvist n-ar putea probabil să o înțeleagă, dar, întocmai ca orice spectator, orice lingvist ar pricepe pe loc despre ce acțiune este vorba.

Imediatețea acestei concepții despre teatru transcende cu mult noțiunile narative acceptate, după care ceea ce se întîmplă pe scenă trece printr-un receptacol literar. Andrei Șerban face pe spectator să resimtă emoții fundamentale : dragostea, durerea, angoasa, dezgustul sau teama, la un nivel mult mai apropiat de adevărul vieții. Desigur, esențial vorbind, senzațiile rămîn total extrinsece : nici o experiență teatrală nu va putea, de pildă, să ofere duplicatul exact, săgetător, al durerii fizice concrete, dar distanțarea la care ne referim poartă marca unei anume onestități poetice. Teatrul lui Andrei Șerban ajută pe spectatori să-și scruteze mai bine propria gîndire. Piesele au fost pe drept cuvînt intitulate « Fragmente dintr-o trilogie » : ele diferă în chip straniu ca textură. Într-un sens, am putea vorbi de bucăți muzicale : acompaniamentul sonor creat de Elizabeth Swados, tînguitor și răscolitor totodată, oferă cutia de rezonanță a spectacolului. Este un univers dramatic structurat în foarte mare măsură pe acest environment sonor.

Medeea — concentrată, obscură, taciturnă. O tragedie văzută cu pleoapele strînse. Pînă și țipetele par strangulate. *Troienele* — ca o orgie, unul din puținele exemple de teatru erotic autentic, din cîte am putut întîlni pînă acum. *Electra*, — un ritual de împlinire, întregit de prezența pe scenă a unui porumbel și a unui șarpe viu. Teatrul lui Andrei Șerban este, mai înainte de orice, de un extraordinar simbolism. Această trilogie muzicală și dramatică este de o mare frumusețe iar actorii o interpretează cu delicatețe, făcînd-o nu numai mișcătoare dar și credibilă. Trebuie recercetate, în acest mod, vechile mituri grecești aducîndu-ne aminte de unele, lăsînd uitării altele. Inteligența spectatorului este pusă în stare de tensiune. Nimic nu este, în chip deliberat, mai explicit decît cuvîntul în aspectul său finit. Totul, aici, depinde însă de actul teatral, apt să fie înțeles în oricare dintre sensurile convenționale ale literaturii, impunîndu-se însă spectatorului, la fel de familiar ca însăși viața.

« New York Times »

Scanned with OKEN Scanner

Gilbert Amy
Georges Aperghis
Ballet de l'Opéra
Ballet de Corée
Ballet du XX^e siècle
Maurice Béjart
Luciano Berio
Cathy Berberian
Jean-Pierre Bisson
Trisha Brown
John Cage
Patrice Chéreau
Cop
Le Cabosse
Merce Cunningham
Jean Dautel
Richard Foreman
Simone Fort
Le Futurisme
La Galerie Sonde

Carlo-Maria Giulini
Phil Glass
Grotte TSE
Jerzy Grotowski
Jaspers Johns
Joan Jonas
Maurice Kagel
Kenneth Kirk
Aloys Kontarsky
Jorge Lavelli
Gary Peck
Philarkelphia Contemporary Players
Dieter Schnebel
André Serban
Galerie Ileana Sonnabend
Karlheinz Stockhausen
Anton Webern
Iannis Xenakis
Bernd Aloys Zimmermann

EUGÈNE IONESCO

DIMENSIUNEA MITICĂ A REALITĂȚII

Desigur, în *Medeea* lui Andrei Șerban, este vorba de o tentativă teribilă, tragică, aproape disperată, nemărturisită, de a regăsi rituri arhaice, gesturi, sunete, modulații, modéle pe care — dintotdeauna — le purtăm în adîncul sinelui, dincolo de cultură, dincolo de civilizația noastră: sunt modéle, arhetipuri pe care se pune chestiunea să le scoatem la lumină, în vederea unei reintegrări a umanității pierdute, într-o ordine spirituală și cosmică, reinventată sau redescoperită.

Andrei Șerban, care a început prin a pune în scenă *Iuliu Cezar* de Shakespeare, la București, pregătește un spectacol cu *Elektra*, promis pe curînd scenei pariziene după ce teatrul din Bordeaux a avut privilegiul de a-l aplauda în premieră. Ca de obicei, Andrei Șerban încearcă să confere realității o realitate și o semnificație mai mare încă, un adevăr universal valabil; cu alte cuvinte, depășind o anume politizare infantilă, depășind evenimentele istorice sau dramele dintre indivizi, el ajunge să înalțe toate acestea la altitudinea mitului: transformîndu-le în sacru și legendă.

De la o vreme, aflăm din dicționare că a demitiza înseamnă a aduce un mit la realitate. Chestiunea este de a ști despre ce « realitate » este vorba. Conferind unui eveniment o semnificație exemplară, făcînd din el o ceremonie, sacralizîndu-l, aceasta este calea de a reda unui eveniment realitatea sa veritabilă. A face dintr-un lucru un mit, înseamnă a-l readuce la arhetipul său uitat. Uneori, în vise, redescoperim arhetipuri ascunse în străfundurile noastre: zborul, de pildă, grădina fermecată, pomul, tufișul arzător, etc. etc. etc. etc.

N-aș vrea să mă aventurez; știu bine, iar Andrei Șerban mai bine decît mine, va ști să facă din *Elektra* mai mult decît un simplu eveniment, mai mult decît un fapt scenic divers, ci dimpotrivă, o legendă tragică, așa cum încă de pe acuma o presimțim: Andrei Șerban îi va împărtăși o viață nouă întinerind mitul, făcînd respirația lui mai vizuală, mai eficace, mai liturgică.

MEL GUSSOW

UN SPECTACOL PUR ȘI FENOMENAL

După un triumfal turneu în Europa și Orientul mijlociu, Andrei Șerban a revenit în Statele Unite cu surprinzătoarele sale versiuni după lucrări clasice ale antichității grecești, *Troienele* și *Electra*, care se joacă în fiece sfîrșit de săptămînă pe scena Teatrului « La Mama », sub titlul *Fragmente dintr-o Trilogie*. Opera cutezător experimentală a acestui regizor născut în România, se înscrie, îndubitabil, în aceeași clasă cu realizările unor Peter Brook și Jerzy Grotowski. Ea echivalează, fără doar și poate cu o reinvenție a teatrului.

Scanned with OKEN Scanner

Euripide și Sofocle vorbesc (prin traducere) despre un timp străvechi și teme atemporale. Răspunsul « eretic » dat de Andrei Șerban acestor clasici impunători a fost de o proscrie cuvintele. Piesele sînt, într-adevăr, jucate în greaca veche (deasemeni, în latină și alte limbi greu de deslușit) cu replici guturale, scrîșnete și vorbe șuierate, fără raport cu limba cotidiană a zilelor noastre.

Se pierde, poate, aici o anume specificitate a personajelor (nu sîntem totdeauna siguri cine se adresează cui), se estompează unele nuanțe psihologice și lirice. Cîștigul, în schimb, este imens. Piesele montate de Andrei Șerban sînt explorări adînci în străfundurile inimii omenești. În locul cuvintelor, luăm un contact direct cu emoțiile reprezentate prin acestea: milă, spaimă, mînie, tulburare, culpă, răzbunare.

Nici un teatru non-verbal nu ar fi putut da naștere unor trăiri mai răscolitor evocatoare. Acțiunea se comunică direct prin strigăt, șoaptă, tăcere, privire și imagine. Imaginile, într-adevăr, rămîn memorabile. Elena pîngărită, despuiată, mînjită, răpită; un copil închis într-o cușcă, precum o necuvîntătoare dusă la sacrificiu; o sinucigașă rostogolindu-și trupul, într-o mișcare lentă, aproape rituală, desfășurată pe un plan înclinat, împletindu-și aici căderea cu gesturi de mare intensitate, precum un înger prăbușit din înalt.

Asemenea viziuni ar fi avut un impact imens chiar dacă reprezentarea ar fi fost depărtată de ochiul spectatorului, jucată, să spunem, pe o scenă clasică, sau filmată. Inovația lui Andrei Șerban constă aici din transformarea întregii săli în spațiu de joc, ceea ce implică, prin forța lucrurilor, întregul public în acțiune.

Împreună cu actorii, sîntem, așadar, invitați să pășim pe această scenă, în timp ce acțiunea izbucnește pretutindeni în jur: pe platforme, în carele ce încep să se pună în mișcare; deasupra capetelor noastre, pe balcoane suspendate; pe trepte; desigur, pe scena propriu zisă. Asemenea tehnici au mai fost folosite și înainte, într-un mod cît se poate de remarcabil de Luca Ronconi în *Orlando Furioso*, dar ceea ce, la Ronconi, părea o iscusință de ordin aproape carnavalesc, se dovedește a fi, în mîinile lui Andrei Șerban, un demers de inspirație majoră.

Pe cînd actorii năvălesc printre noi, în timp ce ritmurile muzicii lui Elizabeth Swados pulsează din fundalul scenei, ne simțim aproape martori oculari ai prăbușirii Troiei (oare la Troia am fi înțeles limba personajelor?) Acțiunea devine credibilă, fără să piardă cu nimic caracterul ei simbolic și impresionist. Este o interpretare, o variațiune pe o temă clasică, ca și cînd regizorul ar fi îndrumătorul unei mișcări coregrafice sau compozitorul unei piese de teatru.

Troienele sînt de fapt, concepute în chip de « operă epică » iar compozitoarea Elizabeth Swados lucrează aici în perfectă simbioză cu regizorul. Muzica ei răsună inextricabil implantată în eveniment. Cu ritmurile ei zguduitoare, ea izvorăște parcă, aievea, din căderea Troiei.

După ce am fost martorii urgisirii unui popor, în partea a doua, așezați în bănci, asistăm la năpăstuirea lui finală, prin surghiunirea femeilor, mînate cu sila în afara arenei. Urmează un lung antract, după care actorii reapar în fața noastră spre a interpreta *Electra*. Publicul ocupă două lungi peninsule, între care vedem scurgîndu-se — ridicată la rangul de supremă distilare — o cvintesență a *Electrei*. Personajele se prezintă singure, numele lor rămîn de altfel singurele cuvinte cu sens în întregul spectacol.

Electra lui Andrei Șerban este, poate, mai adînc simbolică și mai adînc personală, decît *Troienele*. Un porumbel în carne și oase și un șarpe viu reprezintă polaritățile acțiunii. Apare și duhul rătăcitor al lui Agamemnon ucis, înfășurat în falduri; apare, orb, Oedip. Se ridică securile ucigașe. În contrast cu eposul dintîi, avem de-a face, ici, cu impactul condensat al unui strigăt intim, de agonie. Jocul actorilor, îndeosebi al Priscillei Smith, în rolul Electrei, este de o intensitate aproape insuportabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Unul din afișele teatrului new-yorkez «La Mama» pentru spectacolele regizate de Andrei Șerban

Scanned with OKEN Scanner

În final, după moartea Clytemnestrei și a lui Aegist, după răzbunarea lui Agamemnon, corul petrece pe Electra cu sunet clar de trîmbițe și clopote, făcînd fiecare ecou, pe note proprii, unor sonorități de naștere și primenire.

În seara premierei, Ellen Stewart, materna îndrumătoare a teatrului « La Mama », s-a alăturat acestui cor cu propriul ei clopoțel (cu care, de obicei, anunță începerea spectacolelor). Momentul a fost o adevărată celebrare, căci această premieră reprezintă încununarea eforturilor uriașe depuse de Miss Stewart pentru susținerea și promovarea teatrului. Rod al unei conlucrări între națiuni trecînd dincolo de barierele de limbă, *Fragmente dintr-o Trilogie* este un spectacol pur și fenomenal.

«New York Times»

GUY DUMUR

«SĂRBĂTORILE» LUI ANDREI ȘERBAN

Un element important pentru o microbiografie a lui Andrei Șerban: prezența lui alături de Peter Brook la Persepolis, cînd acesta creea spectacolul *Orghast*.

Cred că această operă în două părți — scrisă într-o limbă imaginară, jucată din amurg și pînă în zori, pe fundalul de decor al reliefurilor sasanide și al mormîntului lui Artaxerxes —, a oferit lui Andrei Șerban un izvor de gîndire pentru a preface unele moduri de reprezentare a tragediei antice.

Peter Brook pornise în căutarea miturilor primordiale — de la Prometeu la mazdeism, renunțînd, pentru asta la întreaga arheologie a stilului « Musée Grévin », cu scopul de a regăsi adevăratele arhetipuri. Andrei Șerban își va fi amintit cu siguranță de acele scene admirabile în care, readuse la viață erau, pentru public, nașterea focului ori rătăcirea lui Oedip, urmărit de spectatori, prefăcuți la rîndul lor în umbra unor fantome milenare...

Andrei Șerban a văzut și simțit toate acestea astăzi, în acest moment al istoriei noastre cînd am pierdut o bună parte din încrederea avută cîndva în modurile noastre de expresie tradiționale — și atît de puțin tradiționale, încît, precum o osîndire la moarte, le repunem permanent în chestiune.

Andrei Șerban a știut să organizeze dezordinea, instinctul; a disciplinat anarhia și a înțeles că limbile moarte — greaca și latina — puteau fi făcute să slujească unei muzici noi, aptă să redeștepte în noi amintirea unei lumi sălbatice, a cărei cruzime nu se drapa în nici o ipocrizie, o lume în care călăul suferea cel puțin la fel de mult ca și victima.

Radical egalitară, aceasta este lumea tragediei. Fie că-i vorba de nefericitele femei ale Troiei, ucise și luate în captivitate, fie că-i vorba de regăsirea ucigașă a lui Oreste și a Clitemnestrei, sau iarăși, de cumplita răzbunare a Medeei, toți și toate ni se înfățișează înaintea crimei și a morții fără mască.

Smulgînd tragediei masca ei, Andrei Șerban încalcă legile istoriei teatrale, — vor spune unii. Dar tocmai comportîndu-se iconoclast în raport cu reprezentările

«Berliner Festwochen Magazin» comentează spectacolele lui Andrei Șerban

Scanned with OKEN Scanner

Andrej Serban

In seinem [illegible] Rumänien gewann Serban [illegible] Regieerfahrung. Später arbeitete er in [illegible] und in Stockholm, wo er an der Königlichen Kunstakademie unterrichtete. 1970 [illegible] er seine Arbeit beim La Mama Experimental Theatre Club in New York, wo er [illegible] eine Gruppe von Schauspielern heranbildete, mit denen er sich mehr bemüht ist, in neue Bereiche des Theaters vorzustoßen. Seine Produktionen von Arden of Feversham, Ubu Roi, Medea, Elektra, Troerinnen und Der gute Mensch von Sezuan wurden schon auf mehreren Weltfestivals gezeigt. Ein Jahr lang nahm Serban auch an den Workshops von Peter Brook's International Centre of Theatre Research in Paris teil. 1973 gewann Andrej Serban den New Yorker Kritikerpreis.

Elizabeth Swados

Elizabeth Swados hat Gesang und Komposition studiert. Während ihrer Studienzeit arbeitete sie auch in den Appalachen als Musikerin und Lehrerin. An der Wesleyan University befaßte sie sich mit alten indianischen Gesängen.

In den letzten vier Jahren arbeitete Miß Swados als ständige Komponistin für Ellen Stewarts La Mama Experimental Theatre Club (E T C). Während dieser Zeit hat sie zahlreiche Partituren für Stücke geschrieben, die von Regisseuren aller Nationalitäten aufgeführt wurden. Weithin Anerkennung fand sie mit Andrej Serban, mit dem sie drei griechische Tragödien zu epischen Opern verarbeitet hat: Medea, Elektra und die Troerinnen. Diese Musiktheater-Stücke werden auf Altgriechisch und Latein aufgeführt. Miß Swados schrieb die Partitur für alle drei und gewann für „Medea" den Village Voice Obie Preis. 1973 unterbrach Miß Swados ihre Arbeit für ein Jahr, um für Peter Brook und seinem International Theatre Research Programm tätig zu sein. Sie wurde die Komponistin und musikalische Leiterin in Brooks Gruppe und ging mit ihnen nach Afrika, um für und mit den Dorfbewohnern entlang der Route, die Algerien, Niger, Nigeria, Dahomey und Mali einschloß, Aufführungen zu machen.

Wichtig

Das Stück wird an verschiedenen Stellen vor und in der Restauranteria gespielt. Die Zuschauer werden gebeten, zu diesen einzelnen Spielorten gemeinsam mit den Schauspielern hinzugehen, wie es die Handlung erfordert, und sich zu setzen, wenn ihnen die Schauspieler ein Zeichen dazu geben.

DI 9.9.
MI 10.9.

MEDEA TROERINNEN

MEDEA

(A PASSION PLAY)

ELECTRA

(A MIRACLE PLAY)

THE TROJAN WOMEN

An Epic Opera Composed by Elizabeth Swados

MEDEA

(Ein Spiel der Leidenschaft)
Idee und Regie: Andrej Serban
Musik: Elizabeth Swados
Basiert auf der altgriechischen Fassung des Euripedes und der lateinischen des Seneca
Eingerichtet von LA MAMA 1972

Medea Priscilla Smith
Jason Patrick Burke Ryusaki Shinsui
Nutrix (Amme) Joanna Peled
Chorus der Männer (von Seneca)
William Duff-Griffin, Peter Jon De Vries, Charles Hayward, Richard Jaklel, Jorge Takla
Chorus der Frauen (von Euripides)
Rhida El Khouri, Neal Harris, Onni Johnson, Jane Lind, Valois Mickens
Creusa Joyce Hanley
Medeas Kinder
Ted Lambert, Diane Lane

Creons Masken Feu-Follet Pottery
Musiker William Ruyle, Bob Filepp, Paul Harris
Beleuchtung
Larry Sieckman und Andrej Serban
[illegible] Sandra Muir
Bühnenbild Jun Maeda
Produktionsleitung Richard Jaklel
[illegible] Jean-Guy Lecat

ELECTRA

(Ein Mirakelspiel)
Idee und Regie: Andrej Serban
Musik von Elizabeth Swados
Nach einer Tragödie des Sophokles
Inszeniert für das Festival Octobre a Bordeaux unter der Schirmherrschaft von Jean-Louis Barrault und für das Festival d'Automne unter der Schirmherrschaft von Michel Guy von LA MAMA E.T.C. in Paris 1973

Electra Priscilla Smith
Orestis Patrick Burke
Clytemnestra Valois Mickens
Aegistus William Duff-Griffin
Tutor (der alte Pfleger des Orestis)
Peter Jon de Vries
Pilades Charles Hayward
Chorus
Rhida El Khouri, Neal Harris, Joyce Hanley, Rosemary Jeannes, Diane Lane, Jana Lind, Joanna Peled, Frances Thorpe
Agamemnon (später dessen Geist)
Ryusaki Shinsui
Orestis als Kind Ted Lambert
Orestis Bild Jorge Takla

Musik [illegible] Catharine Mueller
[illegible]
Beleuchtung
Larry Sieckman und Andrej Serban
[illegible] Sandra Muir
Bühnenbild Jun Maeda
[illegible] Richard Jaklel
[illegible]
[illegible] La Mama

Scanned with OKEN Scanner

antice — Seneca, în treacăt fie spus, nici n-a fost reprezentat vreodată —, Andrei Șerban regăsește esența tragediei sau, dacă nu, « originea » ei, în acel sens presimțit de Nietzsche.

Cuvintele, iată, există dar nu le înțelegem. În *Troienele* de pildă, abia dacă recunoaștem personajele. Și, cu toate acestea, niciodată misterioasa limbă greacă, niciodată Elena, Hecuba sau Casandra, nu mi s-au înfățișat atît de apropiate nouă, atît de comprehensibile.

Spectacolele lui Andrei Șerban se aseamănă cu cele pe care le-ar putea da îmblînzitorii de șerpi din piața Djema-el-Fnah, niște păstori de pe insula Creta sau de prin Anatolia, locatarii unui cvartal mizer de locuințe din Harlem, credincioșii zilei a șaptea. Trupa lui — alcătuită din actori culeși de pe toate traiectoriile ducînd din California la Katmandu, — trecînd firește prin Bowery Street —, retrăiește intens un sentiment al absolutului primitiv, care ar fi cu toate acestea lipsit de valoare, dacă magistrul operei și ministranții săi muzicali nu ar fi împărtășit acestei violențe un rafinament suprem, extras din izvoarele înseși ale secolului nostru muribund.

Căci, în adevăr, nu știm ce se cuvine admirat mai mult la Andrei Șerban: constrîngerea sau libertatea.

JACQUES FRANK

PERFECȚIUNEA

Perfecțiunea. Se cuvine să îndrăznim să-i spunem pe nume. Fără restricții. Fără ezitare. Fără « dar » și fără « poate ». În clipa suspendată, a făcut irupție între noi, incandescența nocturnă a tragediei antice.

Medeea: soare de ură, noapte de dragoste. Pasiune toridă, imprecație torențială. Toată forța brută a epocii cînd omenirea se afla în fașă, sublimată însă în grandoarea ritualelor străvechi. La ieșirea din sala « Theâtre 140 », după spectacolul oferit de compania new yorkeză « La Mama », cuvintele rămîn neputincioase, frazele nu se leagă pentru a exprima în mod adecvat acel sentiment de fericire gravă, pentru a explica puterea sortilegiului înstăpînit peste inimile spectatorilor.

Optînd pentru rostirea textului în greaca lui Euripide și în latina lui Seneca, regizorul român Andrei Șerban conferă dramei o forță care extrage, din verbul pur și gol, strălucirea cea mai insolită și cea mai insolentă cu putință. Verbul, într-adevăr, își regăsește întreaga energie semnificantă și în același timp incantatorie, dincolo de semnificația literară în sens strict, care rămîne abia perceptibilă pentru urechea neacomodată latinei și limbii grecești. Cuvintele vieții noastre cotidene, tocite prin uzaj, au ajuns ca niște monede cu efigiile estompate: este rezultatul asaltului prea frecvent ducînd la atenuarea percepției. Aici, prin intermediul limbilor moarte, aceleași cuvinte își regăsesc fulgurația originară, grație sensului pe care continuă să-l posede, și a timbrului pe care îl fac să răsune. Este o experiență fără precedent, aceea de a asculta o sală întreagă ținîndu-și răsuflarea, privind cum actorii își strigă, din suflet, durerea, îți șuieră în șoaptă spaima. Înțelegînd totul fără nici o tălmăcire.

« La Libre Belgique »

În românește de Andrei Brezianu

Scanned with OKEN Scanner

Andrei Şerban, instantaneu parizian

Scanned with OKEN Scanner

LA MAMA E.T.C.

presents

A FRAGMENT OF A TRILOGY

ELECTRA

(A MIRACLE PLAY)

Conceived & Directed by Andrei Serban

Music Composed by Elizabeth Swados

Based on the Ancient Greek of Sophocles

Originally created for the Festival Octobre a Bordeaux under the auspices of Jean-Louis Barrault, and the Festival d'Automne under the auspices of Michel Guy and La Mama E.T.C. in Paris, 1975.

LA MAMA E.T.C.

presents

A FRAGMENT OF A TRILOGY

THE TROJAN WOMEN

An Epic Opera Composed by Elizabeth Swados

Conceived & Directed by Andrei Serban

Based on the Ancient Greek of Euripedes

LA MAMA E.T.C.

presents

A FRAGMENT OF A TRILOGY

MEDEA

(A PASSION PLAY)

Conceived & Directed by Andrei Serban

Music Composed by Elizabeth Swados

Based on the Ancient Greek of Euripedes

and the Latin of Seneca

Trei afişe la tripticul lui Andrei Şerban

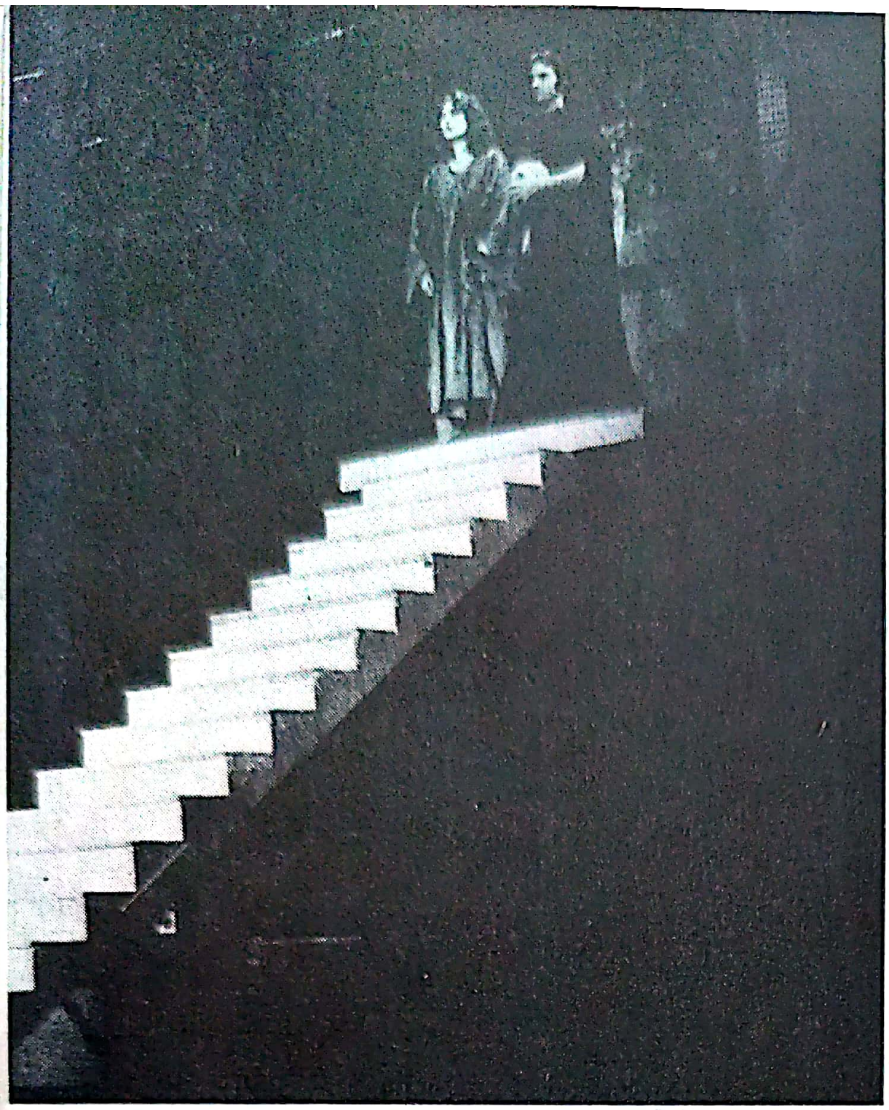
«Berliner Festwochen Magazin» prezintă trilogia lui Andrei Şerban

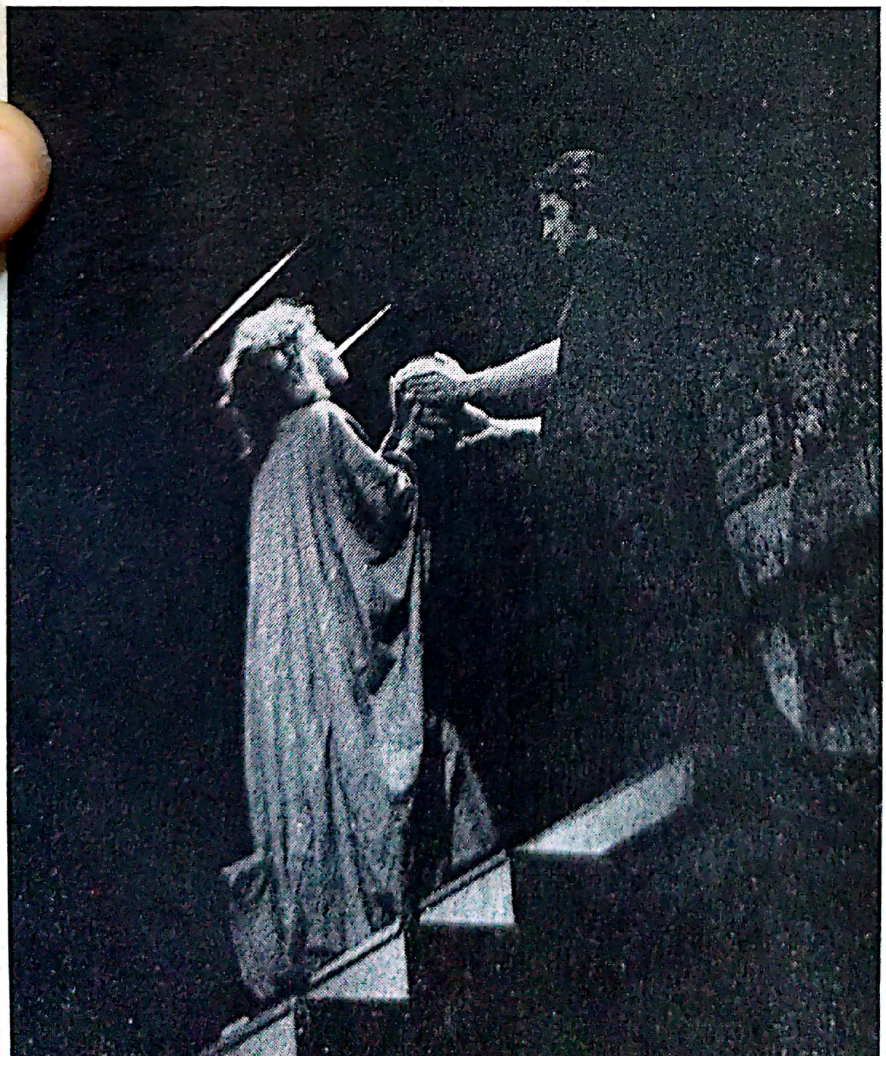
Scanned with OKEN Scanner

SERBAN

SERBAN'S TRILOGY

Scanned with OKEN Scanner





Reușita unui paradox: *Electra* lui Sophocles în cadrul gotic de la Sainte Chapelle

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

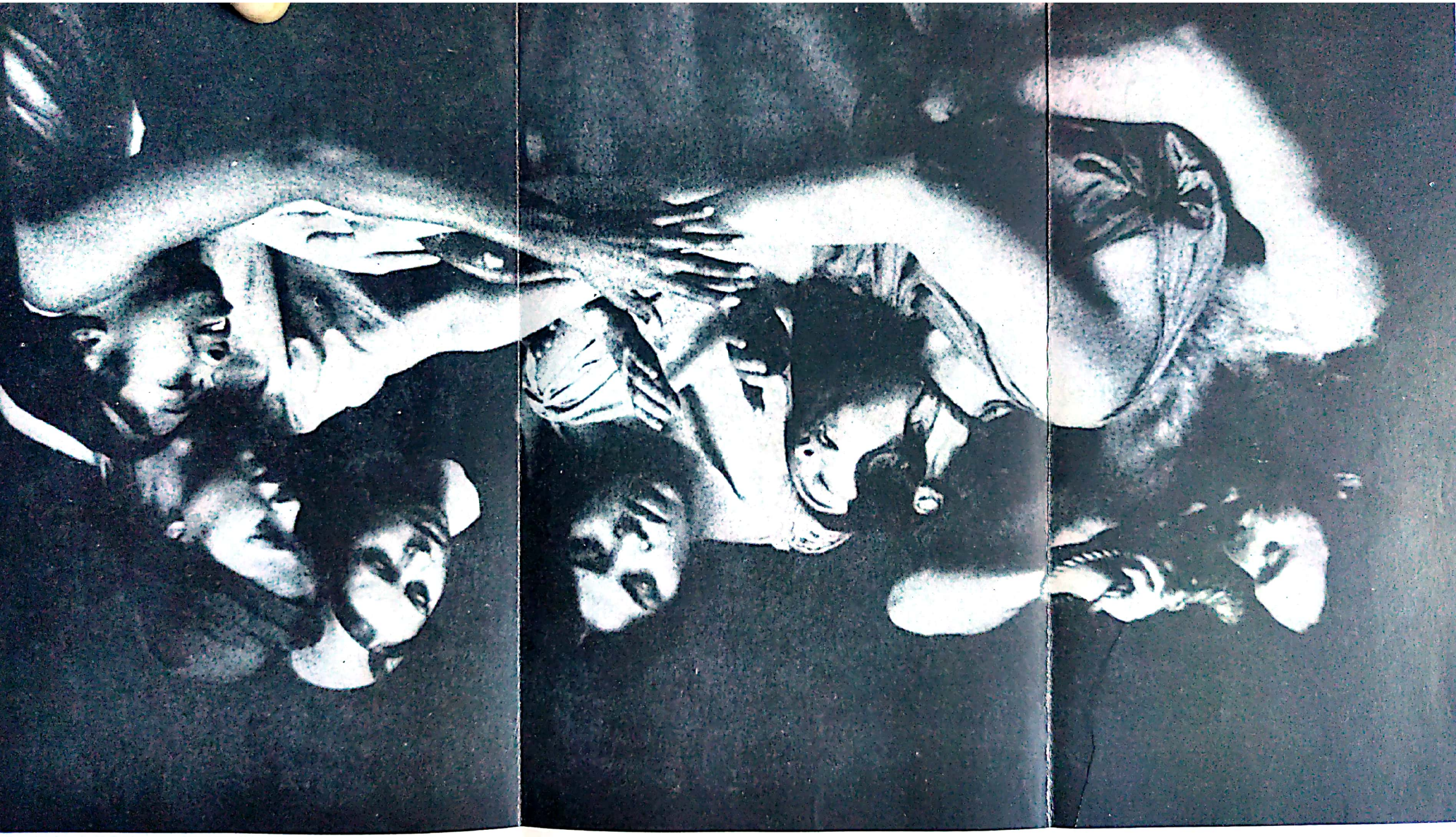
Scanned with OKEN Scanner

◀ Priscilla Smith în rolul Medeei

◀◀

În *Medeea* și *Troienele*, vitalismul exploziv al teatrului lui Andrei Șerban se aliază cu o știință compozițională care asumă ▶ tiparele celei mai nobile tradiții baroce, de la arta helenistică la Caravaggio

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

◀ Priscilla Smith în rolul Medeei

◀◀

În *Medeea* si *Troienele*, vitalismul exploziv al teatrului lui Andrei Șerban se aliază cu o știință compozițională care asumă ▶ tiparele celei mai nobile tradiții baroce, de la arta helenistică la Caravaggio

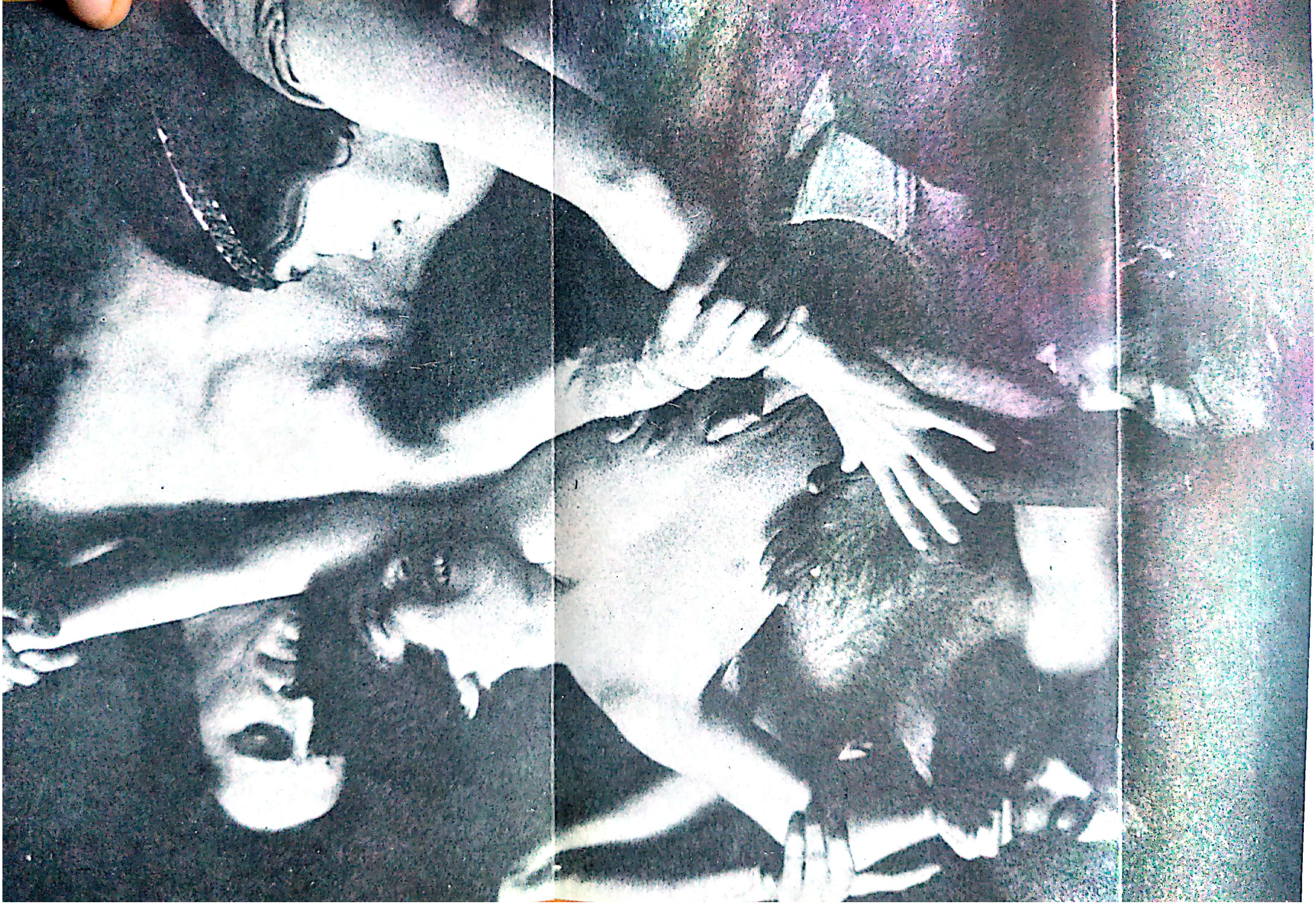
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

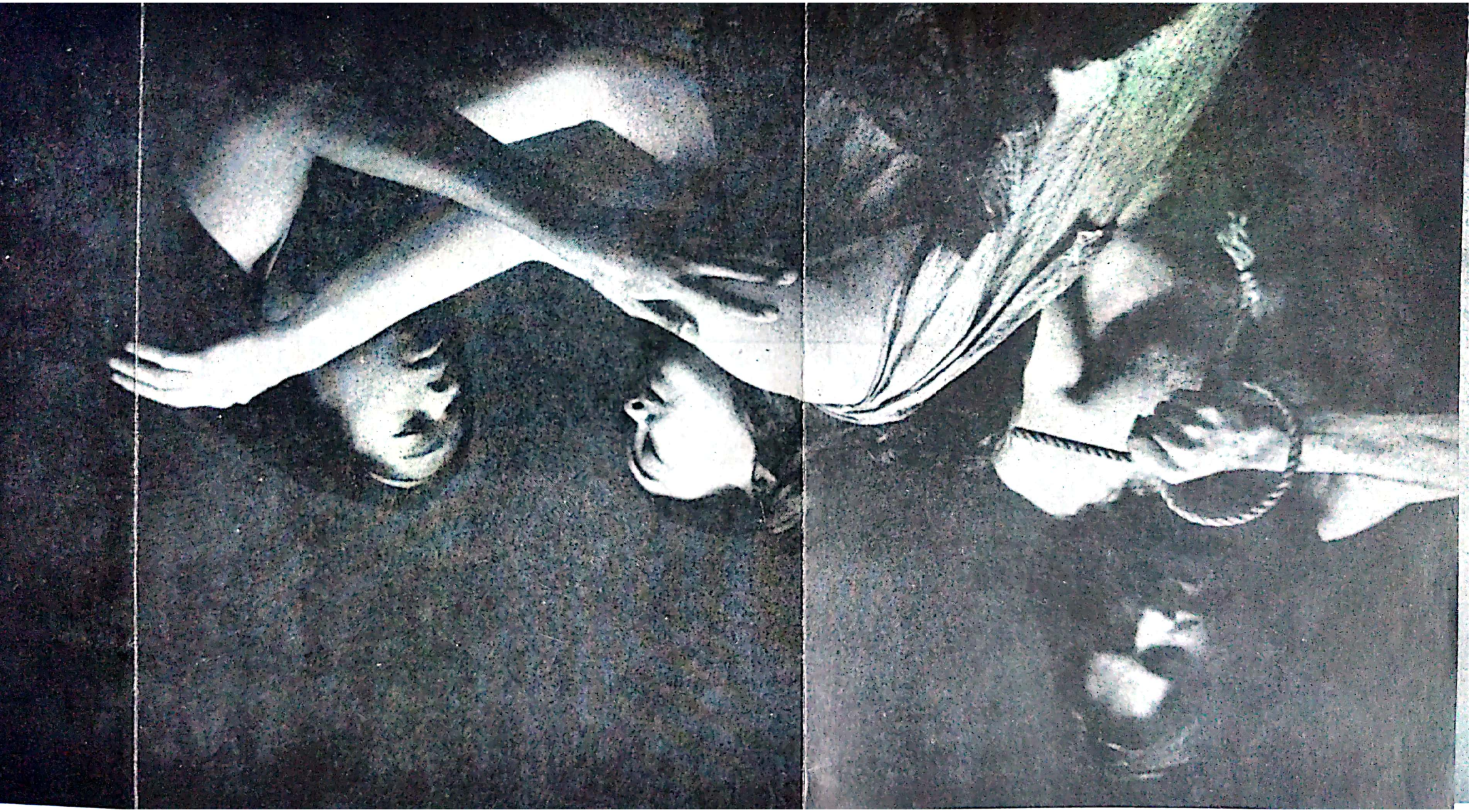
Scanned with OKEN Scanner

Troienele — intensitatea gestului scenic aduce tragedia antică în dimensiunea imediată a prezentului ▶

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



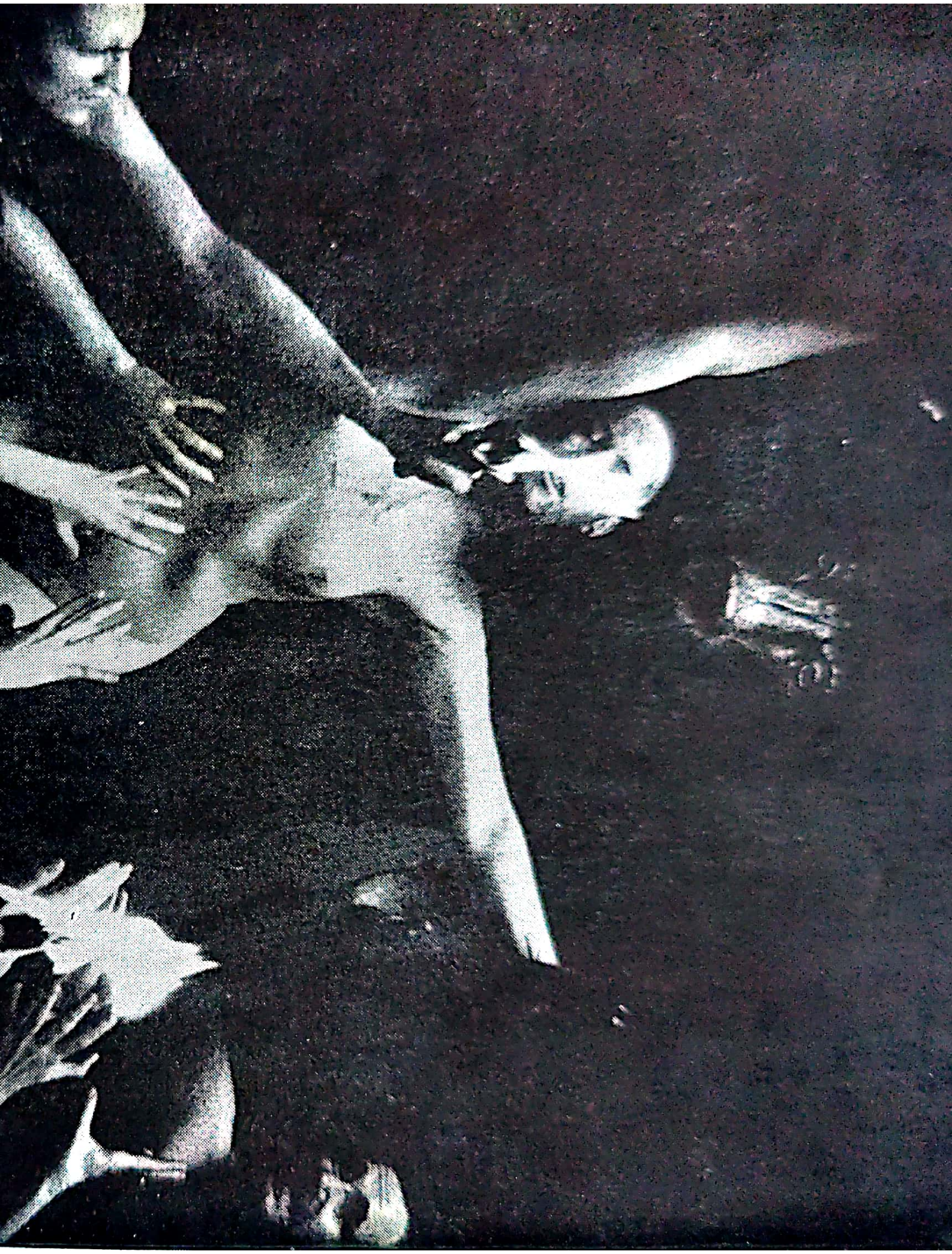
Scanned with OKEN Scanner

Sentimentul resuscitat, de milă și spaimă, al vechiului teatru grec: *Troienele* lui Euripide în regia lui Andrei Șerban ◀

Scanned with OKEN Scanner

Tipătul nud al tragicului: Priscilla Smith în *Medeea* lui Andrei Șerban

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

O PERSPECTIVĂ NOUĂ ÎN TEORIA TRAGICULUI

Scanned with OKEN Scanner

GABRIEL LIICEANU

THEORIE DES TRAGISCHEN ALS PERATOLOGIE

Bestimmung des Tragischen in den Grenzen einer Geographie des Seins

§ 1

Die Register des Seins werden in Verhältnis zum Begriff der Grenze bestimmt: das Tierische stellt die sich unbewusste Grenze dar; das Über-Menschliche ist das Bewusstsein, das keine Grenze kennt; allein der Mensch stellt zugleich Grenze und Selbsbewusstsein der Grenze dar.

§ 2

Das Tragische verweist auf jene Region des Seins, in der sich *begrenzte* und *bewusste* Wesen befinden. Die tragische Situation ist ausschliesslich mit *bewussten begrenzten Wesen* vereinbar, *die mit der Grenze konfrontiert werden.*

---

* Peratologie (griech. πέρας — Grenze). Die Peratologie ist eine Theorie der Grenze, die auf das Bewusstsein bezogen wird. Wird das Tragische als ein Phänomen definiert, das innerhalb der Beziehung zwischen Bewusstsein und Grenze entsteht, so ist die Peratologie in diesem Kontext eine Analytik des Tragischen.

Scanned with OKEN Scanner

§ 3

Wenn also das Tragische im Bereich des Dialogs zwischen Bewusstsein und Grenze angesiedelt ist, so kann seine Bestimmung ausschliesslich durch die Bestimmung der Qualität der Grenze erfolgen. Eine Phänomenologie der Grenze ist aufstellbar, wenn man von einer strengen Rangordnung ihrer Überwindungsmöglichkeiten ausgeht. Der höchste Schwierigkeitsgrad bei der Überwindung der Grenze wird im Grenzfall eine grundsätzlich un-überwindbare Grenze.

§ 4

Die einzige unüberwindbare Grenze ist die Begrenztheit selbst. Das Tragische muss *in der Begegnung zwischen einem bewussten begrenzten Wesen und seiner eigenen Begrenztheit, die als Grenze wahrgenommen wird,* gesucht werden.

§ 5

Somit ist es die Grenze, die dem Tragischen seinen spezifischen Gehalt verleiht. Kennzeichnend für das Tragische ist, dass es sich *immer* an der Grenze abspielt.

§ 6

Der spezifische Gehalt des Tragischen bezieht sich auf die Tatsache, dass nicht jedes Übel tragisch ist, sondern nur jenes, das durch die bewusste Konfrontation mit der Grenze angenommen wird. Als solches aber kann das Tragische die der schöpferischen Tat im weitesten Sinne des Wortes eigene Spannung hervorbringen. So ist also in diese Spannung eine Zuwendung zum Guten miteingeschlossen. Es besteht ein Horizont des Guten im Beharren, ein neuer Zustand, erreichbar durch das reine Beharren.

§ 7

Das Erhabene ist die Umwandlung des Leides, das unter dem Druck seiner Begegnung mit der Grenze sich in sein Gegenteil verkehrt. Das Erhabene führt den Menschen an die Grenze des menschlichen Seins heran, dort wo, in der Geographie des Seins, der Bereich absoluter Freiheit beginnt.

Scanned with OKEN Scanner

§ 8

Das Tragische erscheint demnach nicht ohne die Versuchung und das Versuchen der absoluten Grenze. Bleiben aber das Bewusstsein der Grenze der Körperlichkeit und die Freiheit der Notwendigkeit verhaftet, so ist das Auftreten des Tragischen von Anfang an ausgeschlossen. Das Tragische existiert nicht unter Bedingungen, in denen der Höhenflug des Bewusstseins an der Begrenztheit des Wesens gemessen wird.

§ 9

Von jenen individuellen Höhenflügen, die an der Grenze des begrenzten Wesens zerbrechen, sind nur jene tragisch, die einen Konsensus des Humanen (Allgemeingültigkeit) errungen haben. In diesem Sinne sind tragisch nur die Ausserordentlichen, da nur sie die Grenze des Tragischen erreichen, da nur sie für all unser Streben und Fallen exemplarisch sind. Der Wahnsinn ist das Ertasten der Grenze in der bedeutungslosen Form der Extravaganz.

§ 10

Das Element, das die Auswirkungen der von ihm zur Erreichung der Grenze ausgelösten Aktion erleidet, kann als *tragischer Patient* bezeichnet werden. Er ist Patient nur in dem Masse, in dem er *die Auswirkungen seines eigenen Handelns erleidet*. Der tragische Patient ist das Hauptelement (der Held) des tragischen Szenariums, da er die Kollision mit der Grenze herbeiführt.

§ 11

Der tragische Agent stellt die Personifizierung der Grenze dar, die vom tragischen Patienten herausgefordert wurde und der er die Stirne geboten hat. Er stellt jenes Element dar, das den tragischen Patienten an die tragische Grenze heranführt und ihn *zum absoluten Agenten der Überwindung werden* lässt.

§ 12

Der Konflikt zwischen dem Bewusstsein als tragischem Patienten und Grenze, die sich im tragischen Agenten verkörpert, kennt keine Besiegten, doch alle Beteiligten verlieren dabei. Die Zweideutigkeit des Siegens und Verlierens ergibt sich daraus, dass die Grenze unerbittlich ist, während das Bewusstsein unauslöschbar ist.

Scanned with OKEN Scanner

Der Sieg der personifizierten Grenze liegt in ihrer Unabänderlichkeit, der Sieg des leidenden Bewusstseins darin, dass es in seinem Vorhaben beharrt.

§ 13

Der Tod stellt das Recht jedes einzelnen Individuums auf Tragik dar, insofern sich durch ihn, in jedem Fall aufs neue, die Begegnung zwischen dem Vorhaben des unbegrenzten Bewusstseins und der Grenze wiederholt, die als die Realität selbst der begrenzten Natur erfahren wird. Verwenden wir die Terminologie der Geographie des Seins, so kann das Existenzial-Tragische als Drang zum Göttlichen unter den Bedingungen der Körperlichkeit (Begrenztheit) definiert werden.

§ 14

Wenn der Tod das Recht jedes Individuums auf Tragik darstellt, so muss es aber von jedem einzelnen Individuum durch eine Tat errungen werden, die entweder soziale Resonanz hat und eine Grenze der Geschichte relativiert, oder kulturelle Resonanz und eine Grenze der Natur sprengt (das Werk).

§ 15

Die Relativierung jeder erreichten Grenze findet durch ihre Integrierung in das existential-tragische Szenarium des Helden der Geschichte statt. Im Rahmen der Peratologie besagt der Satz „die Opfer treten an der Grenze einer Epoche auf", dass der tragische Held der Geschichte eine Grenze zu überwinden sucht, die im Verhältnis zu seinem Bewusstsein absolut und zur Menschheit relativ ist. Das Existenzial-Tragische des Helden der Geschichte stellt den Preis dar, der für die Verwirklichung des Tragischen der Menschheit (für das Fortschreiten der Geschichte) gezahlt wird. Der Held der Geschichte kämpft also gegen eine absolute Grenze an, die, dank seiner Tat, zu einem Glied in der Reihe relativer Grenzen wird.

§ 16

Die Geschichte stellt insofern das Recht der gesamten Menschheit Tragik dar, als jede Generation eine Grenze zu überwinden sucht, die

Scanned with OKEN Scanner

nur ein Glied in der unendlichen Reihe vorläufiger Grenzen ist. Somit ist die Geschichte das Tragische der Un-Begrenzung.

§ 17

Die Geschichte ist ihrerseits ein Dialog zwischen Bewusstsein und Grenze insofern die Menschheit (das Subjekt der Geschichte) als Summe allen individuellen Bewusstseins selbst auch ein Bewusstsein darstellt.

§ 18

Die Beziehung zwischen Bewusstsein und Grenze ist im Falle des Individuums und der Menschheit nicht symmetrisch, da:

a) das individuelle Bewusstsein nicht mit dem Bewusstsein der Menschheit zusammenfällt. Vom Standpunkt des Tragischen ist der Unterschied zwischen dem Bewusstsein des Individuums und jenem der Menschheit der Unterschied zwischen Subjekt des Todes und dem Subjekt der Geschichte. Im ersten Fall handelt es sich um die Tragik eines Subjekts, das die Grenze der Begrenztheit (der De-finierung) überwinden will; in dem zweiten Fall handelt es sich um das Tragische eines Subjekts, das sich de-finieren will, das also die Grenze seiner Un-Begrenzung (der Un-definierung) überwinden will.

b) die Grenze, an der sich das individuelle Bewusstsein misst, ist nicht äquivalent mit der Grenze auf die sich die Menschheit bezieht. Während das individuelle Bewusstsein tragisch ist in dem Masse, in dem es sich vornimmt, unter den Bedingungen der Begrenztheit grenzenlos zu sein, ist die Menschheit tragisch in dem Masse, in dem sie sich vornimmt, auf einer unendlichen Strecke provisorischer Grenzen eine bestimmte Grenze zu erreichen.

§ 19

Das einzige gemeinsame Element der beiden tragischen Strukturen ist ihr negatives Vorzeichen: derjenige, der eine Grenze nicht erreichen will, erreicht sie, aber jener der eine Grenze erreichen will, erreicht sie nicht.

Die Tragik des Todes besteht nicht in seinem Eintreten, sondern in dem Wunsch, ihn zu verklären; die Tragik der Geschichte besteht nicht

Scanned with OKEN Scanner

in der Vermeidung der Grenze, sondern in dem Wunsch eine Grenze zu erreichen.

§ 20

Der *schöpferische Akt* und die *historische Tat* sind die beiden Modalitäten des Bewusstseins innerhalb des tragischen Szenariums mit der Grenze in einen Dialog zu treten. Der schöpferische Held stellt der existenzialen Grenze sein Bewusstsein in der Form seines Werkes entgegen, der Held der Geschichte in der Form der Tat.

§ 21

Das Werk ist das reine Produkt des einsammen Dialogs zwischen Bewusstsein und Grenze. Das Werk stellt den Versuch dar, die existenziale Grenze innerhalb eines existenzial-tragischen Szenariums zu überwinden. Die *Tat* ist das Produkt des Dialogs zwischen Bewusstsein und Grenze, das auf der Weltbühne stattfindet. Die Tat stellt die Transfiguration der existenzialen Grenze innerhalb eines tragisch-historischen Szenariums dar.

§ 22

Der Pessimismus ist jener Zustand des begrenzten bewussten Wesens, der die unabwendbare Begegnung mit der unüberwindbaren Grenze oder die ständige Relativierung jeder vorgesetzten und erreichten Grenze in ein Negativum umwandelt. Der Pessimismus stellt die Unfähigkeit des Bewusstseins dar, die Dialektik des Übels im Rahmen des Tragischen wahrzunehmen.

§ 23

Es gibt zwei Hauptmodalitäten, die im Rahmen der Peratologie beschriebene Tragik zu annullieren: a) die Relativierung der absoluten Grenze, die durch die Postulierung eines ausserirdischen Paradieses auf die Aufhebung des Existenzial-Tragischen verweist; b) Absolutsetzung der relativen Grenze, die durch das „Erstarren" der Geschichte führt.

§ 24

Jeder Versuch, das Tragische aufzuheben, stellt eine Form des Verrats des begrenzten bewussten Wesens an seinem eigenen ontologischen

Scanned with OKEN Scanner

Statut dar, bzw. eine Weigerung des Menschen sein Leben und der Menschheit ihre Geschichte zu leben.

§ 25

Somit könnte man das Tragische folgendermassen definieren: Überwindet der Mensch seine Grenzen, so wird er bestraft[1], überwindet er sie nicht, so ist er kein Mensch.

Übersetzt von THOMAS KLEININGER

▶

[1] Erinnern wir daran, dass im Altrumänischen « a pedepsi » (bestrafen) auch « a educa » (erziehen) bedeutete vom griech. Verb παιδεύω

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

GEOMETRIA UNEI PASIUNI

Cu eseul despre tragic al lui Gabriel Liiceanu gîndirea filozofică românească actuală atinge un moment de înaltă rigoare și ardență ideativă. Autorul însuși vorbește, în legătură cu lucrarea sa, despre « geometria unei pasiuni », formulă care exprimă foarte plastic dublul caracter al acestui text incitant: pe de o parte, cartea pare a se fi născut dintr-o lectură pătrunzătoare și totodată polemică a literaturii filozofice de specialitate (dovadă — « fișele » bibliografice de la finele ei); pe de altă parte, ea este indiscutabil fructul unei meditații concentrate, ascetice, la obiect, al unei vocații constructive în planul ideilor generale, urmărind să degajeze un concept — pur și strict determinat — al tragicului, dincolo de tot ceea ce simpla opinie a furnizat ca material empiric problematicii ca atare. Tragedia însăși, ca gen literar, nu constituie pentru autor decît una din multiplele opinii, variabile de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul. Autorul își manifestă de la început preferința pentru o *teorie* a tragicului, reproșînd nu numai o singură dată unor filozofi « care au făcut din tragic obiectul predilect al meditațiilor lor » faptul de a nu fi pornit de la o construcție teoretică prealabilă a conceptului.

Lăsînd la o parte ultimele două secțiuni ale cărții (care formează, totuși, două treimi din volumul ei, și care ni se propun ca un real model de « lectură personală », agilă și profundă, variată și seducătoare, a unor « teme » de filozofia culturii), mă voi ocupa, în aceste rînduri, numai de partea speculativă a lucrării, aceea care elaborează noțiunea de tragic în cadrul *peratologiei*, adică pe terenul unei « fenomenologii a limitei și depășirii ». Arhitectonica acestei prime părți cristalizează în 25 de enunțuri abstracte care alcătuiesc nucleul ideativ al cărții, formulat în termenii unei ontologii antropologice.

Omul — spune Gabriel Liiceanu —este singura ființă care se confruntă cu limita: avînd conștiința finitudinii sale, ființa umană tentează depășirea acestei limite, iar angajarea sa conștientă în această transfigurare de sine constituie scenariul tragic însuși. *Actul creator*, în ordinea individuală, și *fapta istorică*, în ordinea colectivă, constituie rezultatele sublime ale acestei aventuri existențiale în care omul — dar, firește, nu orice om ! — încearcă să depășească granițele inebranlabile ale ființei.

Scanned with OKEN Scanner

Finitudinea biologică, pentru individ, și necurmatul șir de limite relative ale istoriei, pentru omenire — iată expresia acestor granițe. Tentativa de relativizare a limitei individuale absolute, ca și tentativa de « înghețare » a istoriei prin absolutizarea unei limite provizorii marchează momentul tragic suprem, coliziunea fatală, cu caracter negativ: refuzul individului de a-și accepta limita, refuzul omenirii de a-și accepta evoluția istorică. Acest act tragic reprezintă un element necesar în zestrea demnității umane: sub imperiul lui, existența se colorează valoric, suferința umană — ivită inevitabil în cumplita coliziune cu limita — se convertește în sublim, fapta însăși capătă un caracter eroic. În cadrul acestui conflict dintre conștiință și limită, « nimeni nu iese înfrînt și toată lumea pierde », întrucît — potrivit unei fericite expresii a autorului — « limita este implacabilă, iar conștiința este ireductibilă »; cu alte cuvinte, « tragicul existențial poate fi definit ca apetență a divinității în condițiile corporalității (finitudinii): « dacă depășești limitele ești « pedepsit », dacă nu le depășești nu ești om ». Cîteva disocieri aduc un spor de nuanță și precizie înlăuntrul acestui edificiu de postulate. Astfel, « tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea limitei »; ca atare, « el reprezintă un orizont al binelui în stăruință »; sunt tragici « numai indivizii excelenți », deoarece numai ei « sunt exemplari pentru năzuința și căderea noastră comună »; eroul istoriei înfruntă, deci, « ca absolută » (pentru sine) o limită « care prin fapta sa devine un element în mulțimea limitelor relative »; într-o astfel de viziune, pesimismul reprezintă « incapacitatea conștiinței de a sesiza dialectica răului în sfera tragicului »; dar există, în același timp, și un optimism de paradă, la fel de reprobabil, care constă în anularea tragicului: fie, pentru individ, prin relativizarea limitei absolute, deci prin postularea unei vieți *dincolo* de această viață, fie — pentru omenire — prin absolutizarea limitei relative, ceea ce duce la postularea unui paradis terestru.

Interesant de urmărit aici este, nu atît sursa — mai apropiată ori mai îndepărtată — a unora dintre aceste idei, cît mai ales efortul de gîndire întreprins de autor pentru a ajunge la o concepție personală asupra fenomenului tragic, care să-i garanteze puritatea conceptului, definirea esenței lui inalterabile. Gabriel Liiceanu a procedat, mai întîi, la degajarea noțiunii de tragic de orice înfeudare față de vreun sistem filozofic rigid, care ar fi făcut-o să se supună forțat jugului unui anume corp doctrinar, falsificîndu-i esența și îngrădindu-i semnificațiile în planul vieții spirituale concrete. În al doilea rînd, el a adoptat o poziție modernă, net anti-aristotelică, refuzînd să fundeze tragicul pe existența empirică a genului literar numit tragedie, sau să-l definească, la modul psihologist, pornind de la efectele pe care spectacolul tragic, obiectivat artistic sau prezent în realitate, le stîrnește în sufletul spectatorilor, al martorilor oculari. Această metodologie restrictivă e compensată, însă, prin lărgirea conceptului în discuție, care — în loc de a fi o simplă categorie de ordin poetic sau estetic — devine o dimensiune a vieții concrete, un mod de existență în orizontul spiritual, ținînd de statutul ontologic al omului. De-alungul paginilor ei, cartea cîștigă astfel o fervoare etică, deoarece tragicul — așa cum îl elaborează Gabriel Liiceanu — participă la o adevărată « cultură a organului moral » al umanității, fiind o veritabilă sinteză în act între logos și pathos. E ușor de înțeles că autorul — consecvent acestei etici a faptei și angajării — nu admite nici un fel de statut social prealabil pentru pacienții tragici (calitatea de rege, prinț, conducător etc.), respingînd orice « echipament axiologic » care nu se declară ca atare în chiar clipa angajării lor în conflictul cu limita: nu există senatori de drept în patria tragicului. Cîteva din noțiunile, devenite de mult clasice în problematica tragicului — ca, de pildă, vina tragică, victima tragică, conflictul între valori sau «nodul tragic», antinomiile existenței, paradoxul, destinul personal, catastrofa — lipsesc programatic din bagajul terminologic al autorului, tocmai pentru a lăsa loc unei viziuni

Scanned with OKEN Scanner

mai largi a obiectului în discuție, viziune menită să depășească, deopotrivă, optimismul și pesimismul altor concepții.

Ca orice teorie coerentă a tragicului, concepția lui Gabriel Liiceanu se auto-expune logic, derivînd din propriile-i postulate, asemeni unui raționament care țîșnește din energia latentă a premiselor. E destul a contesta una dintre aceste premise, pentru a avea « dreptul » de a-i opune o teorie contrară sau, cel puțin, diferită. Mult mai demnă, însă, de o asemenea construcție care impresionează prin desfășurare dialectică și forță demonstrativă, mi se pare încercarea de a ne situa în însuși cadrul teoretic propus de autor, înlăuntrul schelăriei sale ideative, pentru a descoperi eventualele puncte de minimă rezistență a edificiului. În sensul acesta, două mi se par a fi observațiile care se impun. Cea dintîi, de care autorul se arată pe deplin conștient, privește conținutul însuși al conceptului de tragic. Făcînd din acest fenomen unul din resorturile principale, de ordin spiritual, ale actului creator și faptei istorice, subliniind continuu procesul de depășire și transfigurare a limitei, refuzînd să vadă în tragic o categorie artistică, Gabriel Liiceanu a acordat acestei noțiuni un statut existențial care nu mai poate fi disociat, cu destulă precizie, de conceptul de eroic. De aceea, așa cum însuși spune undeva, eseul de față pare a fi un fel de introducere într-o fenomenologie mai largă a limitei și depășirii, o pregătire pentru problematica eroicului. Necontenitul recurs la noțiunea de sublim îndreptățește, de altfel, o asemenea încorporare. Or, « revărsarea » masivă a tragicului în eroic înseamnă, implicit, o « revărsare » masivă a tragicului individual-existențial în istorie, în ceea ce autorul numește « tragicul cultural-storic ». Un fel de pantragism adie, astfel, de-alungul paginilor cărții, și numai coloratura general-luminoasă a teoriei, faptul că Gabriel Liiceanu se angajează categoric în condamnarea oricărui pesimism istoric, îl separă de o teorie, atît de « întunecată », ca aceea a unui Bahnsen. Dar, evitînd să facă din tragic o sumbră « lege a lumii », autorul nu mai poate evita, cu aceeași fermitate, lunecarea spre extrema cealaltă, spre concepțiile hiperoptimiste în care o serie de termeni ca « eroism al creației », « eroism al faptei », « eroism al cotidianului » etc. tind să absoarbă, pînă la completa deturnare a esenței, sensul noțiunii de tragic. Pe de altă parte, completa transfigurare, fără nici un reziduu amar, a tragicului în sublim, răsturnarea totală a negativității tragice în pozitivitate creatoare, se situiază în vecinătatea spirituală a unui sistem filozofic ca al lui Lucian Blaga, de pildă: și acolo, atît în demersul gnoseologic, cît și în dinamica creativității, întîlnirea existențială cu limita « cenzurii transcendente », adică un acces spiritual blocat, rodește pozitiv în actul de « revelare a unui mister », acordînd individului uman creator o aură ușor eroică, dacă nu chiar **tragică.**

A doua observație, care ține de logica interioară a descrierii fenomenului, atinge paralelismul individ — omenire, tragic existențial — tragic cultural-istoric, în relația pe care atît conștiința individului uman, cît și omenirea (« definită ca mulțime a tuturor conștiințelor individuale », deci reprezentînd « la rîndu-i o conștiință ») o întreține cu limita. Un anume « spirit geometric » l-a îndemnat pe autor să postuleze relația dintre conștiință și limită ca fiind ne-simetrică, pentru că (între altele) « limita la care se raportează conștiința individuală nu este echivalentă cu limita la care se raportează omenirea. În timp ce conștiința individuală este tragică în măsura în care își propune *să nu aibă limită* în condițiile finitudinii, omenirea este tragică în măsura în care își propune *să atingă o limită* în condițiile unui parcurs infinit de limite provizorii » (p.40; s.n.) Ultima propoziție vine, însă, în contradicție cu afirmația enunțului 23, de la pagina următoare, unde — între cele două modalități majore de *anulare a tragicului* — figurează aceea după care tragicul încetează în cazul « absolutizării limitei relative, care trimite la anularea tragicului istoriei

Scanned with OKEN Scanner

prin « înghețarea istoriei și postularea unui paradis terestru ». Dincolo de această mărunță contradicție, întreaga descriere fenomenologică a tragicului istoriei mi se pare că utilizează o serie de termeni insuficient definiți, a căror imprecizie se revarsă asupra textului. Astfel, distincția între « act creator » și « faptă istorică », între un « erou al creației (care) îi opune limitei existențiale conștiința sa sub forma operei; (și) un erou al istoriei (care i-o opune) sub forma faptei » (p.41) nu mi se pare deloc evidentă și convingătoare. Dimpotrivă: dacă nu natura valorii ca atare (morală, politică, artistică, teoretică, existențială etc.) este aceea care determină diferența între « un erou al creației » și « un erou al istoriei », rezultă în mod logic că — în calitatea lor de indivizi umani — și unul și celălalt sunt angajați existențial, că amîndoi realizează un tragic existențial-individual; cum nici « echipamentul axiologic » prealabil nu-i diferențiază radical, ce anume deosebire esențială poate să existe între ei, pentru a putea să vorbim despre două tipuri de tragic? Dacă există un scenariu tragic al individului care confruntat cu agentul tragic (personificare a limitei) devine pacient tragic, adică îndură «efectele propriei sale acțiuni » sfidătoare față de limită, ar trebui să existe — în mod similar — un scenariu tragic al omenirii ca atare (ca « conștiință colectivă »), supus aceloraşi exigențe; or, un asemenea scenariu nu ne este descris. De altfel, mă întreb în ce măsură se poate vorbi despre omenire ca individ (« mulțime a tuturor conștiințelor individuale »), atribuindu-i-se — într-un anume moment al timpului și pe întreaga suprafață a globului — un comportament unitar, rezultat dintr-o conștiință unitară? Cînd autorul afirmă că « istoria reprezintă dreptul la tragic al omenirii în ansamblul ei, în măsura în care fiecare generație tentează o limită care nu reprezintă decît un element în seria infinită a limitelor provizorii » (p. 40), cel puțin doi termeni — în speță, « omenirea în ansamblul ei » și « fiecare generație » — rămîn nedefiniți, deci inoperanți în cadrul determinărilor vizate. Așa cum, pe linia unor observații foarte penetrante, Gabriel Liiceanu reproșează lipsa de tragic a sistemului filozofic hegelian (« istoria e tragică observată la nivelul caracterelor care o împlinesc, și este *lipsită de orice tragism la nivelul raționalității ansamblului ei* »; pp. 59—60), personal i-aș reproșa autorului că — și în concepția sa — istoria este tragică la nivelul indivizilor care o realizează (căci tragicul existențial se revarsă, indiscutabil, asupra istoriei), dar este netragică la nivelul conștiinței colective a omenirii, atîta timp cît nu a fost elaborat teoretic un scenariu tragic al omenirii ca atare, adică luată în individualitatea ei. Ca și Hegel, care spunea: « Puneți-vă în pielea universalului », autorul ne invită să ne punem în pielea omenirii. Or, răspunsul este unul singur, și Gabriel Liiceanu l-a dat el însuși: « Dar cum s-o faci, cînd, de fapt, tu ești individualul? » (p. 60).

Aceste observații nu indică decît un singur punct, într-o arhitectonică impresionantă a speculației, asupra căruia meditația trebuie să mai poposească încă; ele nu vor deloc și nici nu pot, să umbrească valoarea teoretică și forța de iradiere intelectuală a unei cărți excepționale. De mult timp gîndirea filozofică românească nu s-a mai angajat într-o încercare de sinteză a unei problematici, într-o elaborare teoretică — străină de orice academism — a unui concept, într-o dialectică atît de înflăcărată a ideilor, într-o interpretare atît de pasionată și pasionantă a unor « topoi » de cultură, ca acest eseu despre tragic, scris cu vervă și seriozitate, cu finețe și cu putere de construcție în planul ideilor generale. Cultura de specialitate și talentul literar s-au conjugat aici armonios, nu pentru a da un răspuns definitiv unei întrebări care a obsedat secolele, ci pentru a ne demonstra cum poate fi pusă, din nou, o problemă esențială, pentru a justifica, încă o dată, caracterul inepuizabil, deschizător de orizont și stimulator de conștiințe, al oricărui demers filozofic adevărat.

Scanned with OKEN Scanner

SORIN VIERU

TRAGICUL ŞI ÎNFRUNTAREA LIMITEI

Avem în faţă o carte[1] care înţelege să-şi trăiască conţinutul; fiecare gînd al ei a fost îndurat dinăuntru. Carte operînd ca transformator de tensiune pe traiectul experienţă de cultură — experienţă de viaţă.

Excursul teoretic porneşte la Gabriel Liiceanu de la constatarea că tragicul — *situaţie* tragică, individuală sau comunitară, existenţială sau istorică, nedezlipită de *conştiinţa* tragică şi ajungînd la suprema expresie în *tragedia* jucată pe podium — constituie întocmai lotul omului. Plasat în « regiunea intermediară a fiinţei », tragicul nu este condiţie infraumană, natură involtă, nici supraumană, pură conştiinţă transcendentă, ci exact umană, însă în manifestările sale de excepţie, la marginea de sus. Tragicul este înfruntarea situaţiei finite cu sentimentul şi angajarea infinitului. Potenţialul tragic al condiţiei umane se actualizează în rarele cazuri cînd trăirea exemplară a limitei îşi găseşte egalul în sfidarea ei aparent nebunească; sfruntare totuşi nu deşartă, întrucît realizează efectiv miracolul metamorfozării eşecului în izbîndă, a nonsensului în sens, a finitului în sublimitate. Tragicul nu ne dă nici conştiinţa goală a limitei, nici aventura nebunească de unul singur pe un drum neconcludent; eroul tragic — pacient tragic, cum îi spune autorul — în singularizarea sa sublimă, devine reprezentantul umanităţii; reprezentantul *nostru*, al celor comuni şi obişnuiţi, în ceea ce avem însă neobişnuit şi de excepţie, în nerăbdarea şi neîmpăcarea noastră.

Tragică va fi deci numai acea înfruntare pecetluită a limitei impuse, prin care — ca într-un rit sacrificial de fiecare dată altul, inimitabil, autentic — viaţa individuală şi comunitară se reafirmă, sărbătorindu-şi triumful. Eroul tragic nu poate acţiona decît împotriva situaţiei care îi relevă limitarea. Drept care, tragedia şi-a pus spectatorii în paradoxala condiţie a găsirii unei plăceri în spectacolul restriştei anihilante; ea a instituit o anume cunoaştere antididacticistă, detaşată şi angajată în acelaşi timp, o participare epurată de contingenţă: un *antihappening*, care continuă mitul şi ritul purificator.

Iată de ce discursul despre tragic a fost încadrat de Gabriel Liiceanu ca un caz particular, dar poate *cel mai important*, dintr-o *fenomenologie a limitei şi depăşirii;* discursul ar fi deci să însemne intuirea şi redarea în termeni proprii a întîlnirii conştiinţei activ-interogative a omului cu rădăcinile sale împlîntate în statutul biologic şi istoric. Într-un atare demers, cum autorul a presimţit, empatia îşi are partea în garantarea rigorii conceptuale. De la empatie la emfază este însă un

[1] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*. Ed. Univers, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

singur pas. Tocmai el desparte succesul ascensiunii de căderea în golul lipsei de conținut. Plin de empatie, discursul acesta evită emfaza goală. *Un discurs asupra tragicului aparținînd unei metaconștiințe tragice, solidarizată cu obiectul ei dar încercînd totodată să se detașeze cu rigoare obiectivă este formula scrierii în cauză.* Tensiunea ei vine nu numai din mesaj ci și din metodă.

Debutînd cu succinte considerații epistemologice, schițînd o analitică a conceptului de tragic, investigația își lărgește mereu albia, transformîndu-se pe parcurs într-un șir de narațiuni deghizate. Conceptul de tragic este confruntat cu reprezentările paradigmatice care îl pot adeveri sau dezminți. Sensurile esențiale ale tragicului, puține și abstracte, se prezintă la întîlnirea cu făpturile concrete ale marii culturi nu pentru a-și găsi o adeverire sumară sau pentru a le infirma pe acestea în sensul lor ultim — deși pînă la urmă sentința cade limpede și lapidară — ci în spiritul unei echități care repune concretul culturii în drepturile sale.

Tragedia fiind doar supremul unei conștiințe tragice difuze, izvorîte din latențele condiției umane, discursul despre tragic aparține, înainte de a fi al esteticii, filosofiei; mai exact, unei antropologii filosofice. Contestînd vehement dreptul opiniei comune, dar și dreptul tragediografului, al expertului în structuri și substanțe scenice, de a ne instrui asupra tragicului, în condițiile unei varietăți derutante de determinări și ipostaze ale tragediei, Gabriel Liiceanu schițează un cadru categorial-filosofic de geografie spirituală a ființei umane, înăuntrul căreia tragicul își poate depăna istoria. Abscisa și ordonata acestui sistem de coordonate sînt finitul și infinirea; conștientizate și trecute în sensuri de viață, ele sînt *limită* și *depășire*. Teoria tragicului devine o parte a discursului despre *limitările ființei* și înfruntările acesteia: *peratologie*. Esența tragicului, obținută prin subsumarea față de determinările categoriale amintite își va revela apoi concretitudinea dialectică, asimetriile și deschiderile. Tragicul se despică, astfel, în tragic-existential și tragic cultural-istoric; în împletirea lor, ele vor genera imensul cîmp de forțe în care prind ființă actul creator și fapta istorică.

Facil, prea facil ar fi fost de extras din spectacolul coliziunii tragice, cu deznodămînt anihilant, lecția descurajării și resemnării. Filosofiile și esteticile valoroase ale tragicului — în speță teoriile lui Schiller, Hegel și Nietzsche — au evitat concluzia pesimistă. Autorul român găsește și el argumente inspirate pentru a respinge echivalarea tragicului cu premisa pesimismului existențial.

Esența paradoxală a tragicului se relevă numai unei conștiințe electrizate de antinomii; prăbușirea totală a eroului nu îngînă aneantizarea ființei, nu celebrează gratuitatea gloriei, ci validează estetic și filosofic transmutațiile existenței; deznodămîntul atestă șansa *mutării* limitelor, putința împingerii lor mai departe, mai sus, pe scara existenței finite. Fenomenul tragic autentifică esența umană pe calea regăsirii sale în fapta de excepție pe care deznodămîntul o va anihila numai în ceea ce are ea imediat și relativ, — finitudinea pacienților tragediei care se mișcă în cadrul lor limitat —, neputînd-o anihila însă în deschiderile sale. Fiindcă tragedia trebuie înțeleasă ca structură în același timp închisă și deschisă. Scenariul ei este închidere prin excelență, dar semnificațiile, mesajul, sînt deschise cum unda.

Tentativele de anulare a tragicului — descrise de autor într-un montaj fenomenologic și hermeneutic insolit — sînt sancționate ca tot atîtea tentative de evadare din negativitatea fecundă a condiției umane. « Orice tentativă de anulare a tragicului — postulează autorul — reprezintă o formă de desolidarizare a ființei conștiente finite de propriul ei statut ontologic, respectiv un refuz al omului de a-și trăi viața, și al omenirii, istoria » (p. 41). Smulsă din contextul ei, sentința poate da cumva loc, să recunoaștem, unor tălmăciri exact contrare sensurilor care au

Scanned with OKEN Scanner

prezidat la emiterea ei: citită însă ca o concluzie la sistemul pledoariilor desfășurate în eseul strălucitor al lui Gabriel Liiceanu, înțelesul ei nu comportă echivoc. A anula tragicul — vrea să spună autorul — înseamnă să eviți confruntarea cu limita, să accepți perpetuarea și triumful ei strivitor; misiunea omului stă însă în a-și muta limitele prin praxis cultural-istoric, plătind, atunci cînd altfel nu se poate, prețul tragic cerut de o situație implacabilă

Dacă în cîteva din gîndurile ei ultime cartea lui Liiceanu se întîlnește cu alte proiecte, în sistemul conceptelor sale, în modalitățile ei de expresie, în compoziția globală și regia detaliilor, ea merge în întîmpinarea propriului său destin. Ambiția scrierii a fost să opereze o transmutație poetică a speculației conceptuale, în virtutea unei logici intrinseci a temei asumate. În termenii autorului : « Contemplare neangajată și geometrie a unei pasiuni, discursul despre tragic devine în cele din urmă pasiunea tragicului dezvoltată în proprii ei termeni » (p. 33).

Neapreciată după legile unei duble rigori, scrierea lui G. Liiceanu nu ar fi filtrată prin rețeaua criteriilor pe care singură și le propune explicit. Compoziția e structurată cu o unitate a diversificărilor, cu contraste și modulări care aparțin unei gîndiri artistice. Și totuși, unui filosof îi aparține, indubitabil, acest jurnal de călătorie în țara tragicului, călătorie de-a lungul căreia atît peisajul cît și drumurile care îl împart se schimbă mereu, întîlnindu-se și despărțindu-se, sugerînd noi proiecte de călătorie (bunăoară acea « peratologie » pe care autorul pare s-o anunțe, o teorie generală a limitei și depășirii dezvoltată în generalitatea ei și incluzînd tragicul ca simplă specie).

O teorie a tragicului atît de ambițioasă ca aceea pusă în joc de către Gabriel Liiceanu ar trebui să explice însă mai mult decît esența tragediei. Nu e puțin acest lucru, explicarea unei forme de artă, iar satisfacția pe care o încercăm aici este deplină. Dar autorul ne spune că condiția umană este inerent tragică și, pe de altă parte, recunoaște că personajul tragic dispare în mod lent (a se vedea secțiunea « Destinul personajului tragic »), încît nu ar mai rămîne astăzi loc decît pentru o arheologie a tragediei, nu pentru tragedia însăși ca spectacol scenic. Care este însă destinul *literaturii tragice*? Fiindcă, dacă rămîne de discutat neviabilitatea unor încercări de resurecție a tragediei, este absolut indubitabilă perpetuarea literaturii tragice, înțeleasă ca răsfrîngere artistică a confruntării exemplare a conștiinței umane cu limita. Pe această porțiune a fenomenologiei limitei și depășirii, autorul nu s-a aventurat, poate dintr-un refuz net, temperamental, al hybris-ului logic, al zonelor de disoluție și hibridare a conceptelor. Dispus să urmărească în spiritul nuanței adecuate răsfrîngerile fine ale conceptelor în întruchipările fenomenale, autorul e din instinct reticent cînd vine vorba de o disoluție a conceptelor ultime însele, în esențialitatea lor. Confruntată cu literatura tragică a secolului nostru, teoria despre tragic ar trebui să explice forme neomologate, hibride, în care întîlnirea cu limita nu manifestă nici conștiința tragică pură, dar nici tentativa marcată de anulare a limitei: « Tragicul absurd », « tragicomicul », de pildă, încap ele în dihotomia conștiință tragică — conștiință tinzînd spre anularea tragicului? Aici se deschide un spațiu larg pentru deslușiri. E totodată un loc privilegiat în care dusă mai departe teoria despre tragic a lui Liiceanu își poate dovedi, credem, viabilitatea.

Făcînd însă cale întoarsă, am dori să insistăm asupra unei alte distincții importante și dificile pe care cartea lui Gabriel Liiceanu o pune numai implicit în cauză, și anume între ceea ce ar putea însemna *depășirea* tragicului și modalitățile de *anulare;* pe acestea din urmă, autorul le denunță în conceptul lor și le fixează cu mare artă destinul în planul fenomenologic.

Scanned with OKEN Scanner

Să începem cu faptul că tragicul este plasat în vîrful ierarhiei valorilor existențiale, ca suprem pisc al modalităților umane de confruntare cu limita. Orice « anulare a tragicului » va fi deci infirmată din punctul de vedere al acestei axiologii ontologice, deși răsfrîngerile culturale ale unor asemenea anulări sînt primite sărbătorește. Obiecția cea mai serioasă pe care autorul înțelege s-o aducă teoriei nietzscheene a tragicului ar fi că ea trădează în cele din urmă spiritul tragediei: spectacolul tragic constituie pentru Nietzsche inițierea în spectacolul Lumii ca joc indiferent. Filosofiile lui Platon și Hegel sînt văzute și ele de autorul român ca modalități de anulare a tragicului, cu circumstanța agravantă că cele două viziuni sînt din capul locului netragice. În genere, filosofiile tragice — care pun *explicit* și *central* problema tragismului existenței, fără a mai căuta un adevăr mai înalt, în același timp al omului și al lumii — par a fi situate de autor mai presus de concepțiile netragice care, chiar dacă iau act în mod esențial de momentul tragic și schițează o teorie a tragicului, nu fac din ea punctul central al referinței și încearcă să resoarbă tragicul într-o vastă negație. Hegel, de pildă, este surprins, exact, ca un filosof la care « istoria este tragică observată la nivelul caracterelor care o împlinesc, *și este lipsită de orice tragism la nivelul raționalității ansamblului ei*. Ceea ce revine la observația . . . că *în fond* tragicul este exclus din sistemul gîndirii lui Hegel » (60). Mai rămînea de validat însă *adevărul* acestei excluderi, adică însăși ipoteza că tragicul este un moment tranzitoriu al adevărului chiar în măsura în care adevărul privește omul ca centru de lume.

În descifrarea enigmei dialectice a tragediei, linia de gîndire promovată de Hegel nu vizează *anularea* tragicului din exterior, ci autoanularea sa în cîmpul spiritualității umane. Filosofia lui Hegel este netragică, în timp ce aceea a lui Nietzsche — tragică, dar aceasta nu ne poate împiedica să vedem în teoria despre tragic a lui Nietzsche un post-scriptum imprevizibil la dialectica hegeliană a tragicului. Departe de noi gîndul de a minimaliza ceea ce pătrunde odată cu Nietzsche în sfîrșitul de veac european: printre altele, nu numai expresia poetică de neobișnuită forță în cîmpul filosofiei, nu numai un suflu tragic tras direct din filosofia greacă, dincolo de mediațiile filosofiei germanice, ci și reafirmarea inspirației, a forței empatice care reduce la adevăratele-i proporții minuția filologică necreatoare. Însă, rămînînd în cîmpul restrîns al discursului despre tragic, mesajul lui Nietzsche este dilatarea și totodată deviația cu mijloace extraordinare de expresie, cu putere de fabulație inedită, a unor crîmpeie ale viziunii globale hegeliene. Colosal în expresie, discursul nietzschean este numai un popas regional al dialecticii ansamblului. Spunînd aceasta, nu credem că urmăm o metodă de gîndire diferită de aceea a autorului român. Dacă acesta din urmă a putut descerne în mod surprinzător în tînărul Nietzsche pe « precursorul uitat al mcluhanismului », întrucît noutatea discernerii între cultura vizualului și cultura auditivului alături de atîtea alte noutăți ale secolului al XX-lea, « nu este a gîndului ci a condițiilor în care acesta este repetat și a explicitărilor lui » (p. 61), cu tot atîta drept etalonul i se poate aplica lui Nietzsche, raportîndu-l la Hegel. Însăși distincția apolinic-dionisiac pe care se axează întreaga interpretare nietzscheană este de găsit în fond la Hegel. Cînd Hegel spune — și în diverse contexte, afirmația revine mereu: « Adevărul este astfel beția bachică în care nici un membru nu este treaz, întrucît fiecare atunci cînd el se desparte se dizolvă tot atît de nemijlocit — el este deopotrivă odihna transparentă și simplă » — avem aici o caracterizare de ansamblu a adevărului lumii ca structură apolinic-dionisiacă. Structură pe care Nietzsche o va focaliza în spiritualitatea elină, arte și filosofie, în termenii unei mitopoetici învăluitoare. Dacă tragedia este însă pentu Nietzsche revelația adevărului ultim și cuprinzător al lumii, pentru Hegel tragedia rămîne un moment în istoria unei rațonalități care ajunge conștientă de ea însăși.

Scanned with OKEN Scanner

Gabriel Liiceanu găsește caracterizările esențiale ale contribuției hegeliene la teoria tragicului; cît despre Nietzsche, acesta este redat într-o poliexegeză care extrage sensuri surprinzătoare. Dar două întrebări rămîn să fie puse tranșant pornind chiar de la cazul Hegel-Nietzsche: filosofiile tragice sînt oare mai adecvate decît cele netragice în elucidarea teoretică a conceptului de tragic și a tragediei ca formă estetică? Iar « nerămînerea » la tragic, în ce sens este o « anulare »? Răspunsurile vor mai trebui să aștepte precizarea contextului de referință. Dar să răstrîngem bătaia întrebărilor la cadrul în care se plasează filosoful român însuși: « geografia spirituală a ființei umane », înăuntrul căreia e de făcut « topografia tragicului » și, ca gen proxim, « peratologia ». Atunci, preferința pentru filosofiile tragice pare explicabilă. E drept că, așa cum notează autorul, filosofiile care au făcut din tragic obiectul predilect al meditației lor nu au dezvoltat o *teorie* a tragicului . . . În filosofiile tragice găsim cel mult o schiță a esenței, necesară însă pentru elaborarea unui demers ulterior, și nicidecum termenul unei cercetări neutre » (p. 30); dar, operînd cu sensuri tragice, filosofia tragică pare din capul locului în măsură să arunce o lumină cu atît mai vie, cu cît nu este neutră; o teorie adecvată va începe printr-o ontologie, dar va culmina într-o axiologie angajată a tragicului (cf. p. 33), pe care filosofiile netragice nu sînt în măsură a o pune în drepturile ei. Iată un argument puternic, iar ca justificare a *structurii* discursului despre tragic pe care îl încorporează această carte grea de gînduri putem spune că e indisolubil legat de succesul unui lucru bine făcut. Și totuși, în spiritul unei interogativități dialogice care încearcă să urmărească frîngerile contradictorii ale cunoașterii nesfîrșite, avem temeiuri să pledăm cauza filosofiilor *netragice*, relevînd aportul lor absolut esențial într-o teorie adecvată a tragicului, înscrisă în cadrul de referință specificat înainte.

Citim printre rîndurile cărții de care ne ocupăm caracterizarea filosofiilor netragice ca tot atîtea modalități de anulare a tragicului. Or, cuvîntul *anulare* comportă un echivoc. O filosofie netragică poate fi una care nu se prezintă la marea întîlnire cu determinația tragicului, iar atunci ea este într-adevăr văduvită ontologic și săracă în substanță estetică; sau, dimpotrivă, poate fi o filosofie care ține cont, fără a face centru, din determinația tragicului. În cadrul unei filosofii netragice de acest din urmă gen, problema este înfruntată în contextul ei de referință, dar însuși acest context este încadrat în altul mai vast. Cînd cugetarea filosofică poposește la vetrele tragicului, provizoratul acestui popas nu trebuie văzut ca lipsă de persistență, evaziune ori anulare. Pentru că însuși adastul la vetrele tragicului dictează o străpungere. Nu este vorba de a schimba din afară, în mod artificial sau prin doctă ignorare, termenii problemei tragicului; problema însăși este antrenată într-un sistem muabil de sensuri mai vaste; nu noi, ci ea însăși își schimbă termenii. Avem aici o simultană conservare, anulare și depășire: *Aufhebung*. În nici un caz o evaziune. Gabriel Liiceanu a prevăzut și s-a temut de mutarea rea a problemei, din proprii ei termeni la alții eterogeni; dar, din precauție metodologică exagerată, el nu înfruntă pînă la capăt determinația — nu oarecare, de vreme ce o poartă și titlul scrierii sale ! — a *depășirii*. În mod ironic, resorbirea tragicului în universal, pe care o diagnostichează la Hegel, revine în cartea sa, sub forma care mai rămîne să fie explorată, a depășirii; fiindcă într-un discurs filosofic global asupra limitei și depășirii, într-o *peratologie* deci, distincția acută între simpla anulare și autentica depășire ar fi axa unui demers în care tragicul nu mai poate ocupa poziția centrală. Să caracterizăm peratologia însăși ca o modalitate de anulare a tragicului? De ce nu !

Cu tragicul, cu prezența lui mută de Sfinx, cu prețul plătit pentru accesul la sublimitatea existenței nu te poți împăca; tragicul e, prin însăși esența lui, neîmpăcare. Revolta tragică nu ajunge în cele din urmă, o revoltă împotriva tragicului ca

Scanned with OKEN Scanner

atare? Dar atunci depășirea tragicului nu este sustragerea de la confruntarea cu limita de foc, cedare în fața ei, ci tentarea unui itinerar nontragic către sublimitatea existenței. Autorul acordă că *tentarea* unor asemenea itinerarii netragice este parte esențială din fapta și pasiunea omenească, dar ne rămîne dator cu o deslușire în privința succesului radical al tentativelor. Ele intră toate în una sau alta din modalitățile de anulare a limitei. Or, nu toate tentativele de anulare sînt invalidabile.

Dar nu cumva, spunînd aceasta, am escamotat problema, schimbîndu-i termenii? Să ne întrebăm deci, încă o dată, împreună cu Gabriel Liiceanu, dacă o conștiință umană lucidă, dîndu-și întîlnirea cu limita, poate accepta finitudinea existenței, trăgînd concluzii netragice din acele premise ontologice care în substanța lor sînt tragicul însuși.

De fapt, răspunsul afirmativ ni l-a dat cumva însuși autorul, fără a ști că ni l-a dat, iar discuția nu vrea decît să expliciteze momentul final al desfășurării categoriale a tragicului în chiar accepția dată de autor. *Actul creator* și *fapta istorică*, privite mai atent, sînt sublime în esența lor, dar numai contingent-tragice. Desigur, ele se asociază unei conștiințe confruntate cu limita, cu finitudinea. Este însă aceasta o conștiință suferitoare și mai ales *trebuie* ea să fie suferitoare? Dar, nesuferitoare fiind, mai poate fi tragică? Și, netragică fiind, mai este condamnabilă în termenii axiologiei sublimului, dacă a înfruntat pînă la capăt gîndul finitudinii?

O conștiință netragică bună va fi aceea perfect lucidă de finitudinea cadrului său, tentînd cu bunăvoința cuvenită depășirea limitațiilor cadrului în care se mișcă, în cadrul scenariilor de tip existențial și istoric, dar implicîndu-se în infinitatea ființei. O asemenea conștiință — ca să ne exprimăm în termenii autorului — nu va anula tragicul prin estomparea limitei (recuzarea viitorului, transferul limitei asupra altora prin ignorarea propriei limitări), nu va relativiza limita absolută prin postularea unei realități transcendente, nu va absolutiza limita relativă prin postularea paradisului terestru, nu va accepta limita prin resemnare și obedință, nu-și va asuma vina ontologică. În ceea ce privește însă acea formă a anulării pe care autorul o numește « lărgirea sistemului de referință: disoluția individului într-un adevăr mai înalt », să fim atenți: această formă este *dublată* de ceea ce am putea numi « mutarea sistemului de referință: disoluția tragicului într-un adevăr mai înalt. »

Anularea suferinței nu este o valoare în sine; și tocmai de aceea tragicul este valoros. Dar dacă fapta omenească de supremă valoare coincide cu anularea suferinței, sau cel puțin e paralelă cu sentimentul suportabilității suferinței, atunci tragicul a fost, neîndoielnic, depășit într-un mod valoros. Din aceleași premise a rezultat concluzia opusă.

De aceea, dacă prin erou tragic vom înțelege eroul operei și faptei, solidarizarea *acestuia* cu o concepție *netragică* nu este un paradox de circumstanță, sau o inconsecvență conceptuală a vieții. Ce-i drept, înfruntarea limitei își poate trage obîrșia uneori din nevoia unei depășiri postulate, modalitatea de anulare a tragicului inserîndu-se în modalitatea de realizare în fapt a tragicului (mai ales ca autoiluzionare, ca absolutizare a limitei relative). Dar nu întotdeauna !

Hotărnicirea conștiinței netragice ar necesita un efort conceptual pe care nu sîntem în măsură a ni-l asuma, aici și acum. Însă, întrucît Gabriel Liiceanu a înțeles să asocieze sensurilor conceptuale tragice reprezentări intuitive revelante, vom încerca la rîndu-ne o sugestie. Autorul reamintea că Nietzsche apelează la « spiritul muzicii » spre a ne face să intuim ce este tragedia cum și suportul ei existențial, spiritul dionisiac; să încercăm deci să invocăm și noi un anume spirit al muzicii ca revelatoriu nemijlocit pentru ce ar putea semnifica depășirea tragicu-

Scanned with OKEN Scanner

lui într-un adevăr mai înalt: spiritul mozartian ca opus celui wagnerian. Piscurile de vîrf ale tărîmului mozartian sînt străpungerea cea bună a tragicului, fiindcă sînt deasupra lui. O conștiință mozartiană nu refuză confruntarea cu tragicul, memoria lui este înscrisă ca porțiune a traiectului și ca genă recesivă în plasma ei ereditară; memoria tragicului, ca moment al unui adevăr netragic, sublim, imanent, în care individul rămîne în condiția finitului, nu o ignoră, dar nici nu se simte strivit de ea. Spiritul mozartian refuză transcendentul, cununa desăvîrșirea cu finitudinea. Refuzul mozartian al tragicului nu e lipsă de memorie, nu e beatitudinea paradisului extraterestru, ignorarea finitudinii ființei, ci prefigurarea cu tristețe luminoasă a existenței umane finite ca supremă operă de artă, ca raționalitate compatibilă cu bucuria senzorială. O existență finită în cadrul ei spațio-temporal poate fi lucidă, reflexivă și netragică, poate percepe limita însăși ca netragică și ca nemărginire chiar, așa cum și-ar percepe-o sfera finită conștientă de ea însăși; căci are infinitul înăuntrul și la frontiera ei, nu în afară.

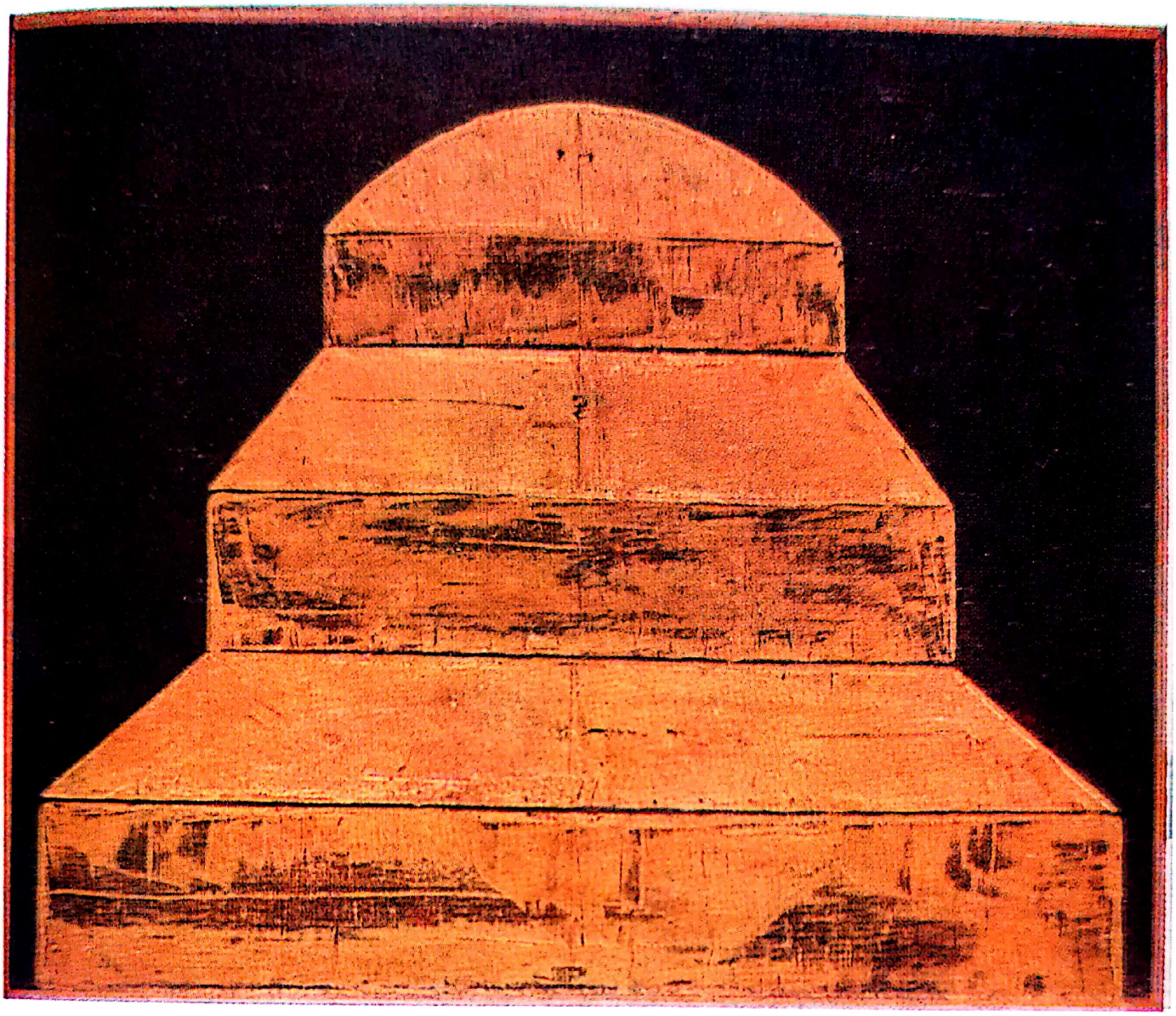
Dar poate fi însăși existența organizată după legile intime ale unui univers mozartian? Existența tragică a lui Mozart, în contrast ironic cu netragica viață a lui Wagner, își păstrează ambivalența . . .

Oricum, pîndit la tot pasul de înfruntările tragice ale acestui mileniu, eroul creației și istoriei crede cu tărie, el însuși, în această putință, ca proiect al viitorului. Gabriel Liiceanu ne amintea aceasta în comentariul său concentrat privitor la « Receptarea tragicului în antropologia marxistă ». Va fi oportun să reafirmăm concluziile la care ajunge: « Antropologia marxistă nu poate să înțeleagă fenomenul tragic decît ca supremă modalitate de afirmare a pozitivului pe o cale a negativului . . . » (p. 208); « anularea tragicului este tot atît de străină spiritului filosofiei marxiste pe cît convertirea lui în disperare » (p. 209). Iar societatea viitoare a dezalienării — scria în altă parte autorul nostru — nu aduce cu sine abolirea tragicului istoric, însă acesta « se înscrie acum pe parcursul calm și fără sfîrșit pe care-l presupune adecvarea tot mai rafinată a existenței la esență în cadrul istoriei adevărate, a omului uman. În schimb, ca dezalienată, societatea este acum liberă, și *materialicește* pregătită, pentru a pune tragicul existențial în adevărata-i lumină și a face din înfruntarea limitei biologice o problemă de afirmare a personalității sociale » (p. 73). Iată, într-adevăr, argumente pentru o delimitare mai netă între *anularea* tragicului prin evaziune ontologică și *depășirea* autentică a tragicului prin organizarea existenței finite după legile operei de artă; și aceasta, prin implicarea obiectiv-posibilă și subiectiv-căutată a particularului. părții, în mișcarea ansamblului, implicare nu în calitate de agent, pacient sau ..ansfug al situației tragice, ci cu luciditatea și bucuria unei explicitări la care participă și pe care o amorsează. Depășirea tragicului nu va însemna însă anihilarea lui. Acea tensiune existențială devine o forță potențială și, fără a mai irumpe în situația tragică, determinînd o polarizare pacient-agent tragic, se va actualiza în *rememorarea* tragicului. Depășirea tragicului prin contracarare drastică a suferinței nonmetafizice nu înseamnă nici amnezie, nici narcoză.

Existența netragică valoroasă nu-și poate refuza memoria tragicului: în aceasta credem că stă sensul ultim al discursului despre tragic pe care autorul român îl poate adresa chiar și celor mai obstinați partizani ai existenței netragice.

Prin scrierea lui Gabriel Liiceanu creația filosofică românească vine să-și reafirme cu prospețime tinerească potențele creatoare. Realitatea unui dialog fecund între filosofie și poezie capătă încă o evidență și nu una oarecare. Autorul acestei cărți sărbătorești îngemănează pregătirea de specialitate, zestrea sufletească și entuziasmul ideii într-un mod care ne face să așteptăm cu încredere ceea ce va da de acum înainte.

Scanned with OKEN Scanner



MARIN GHERASIM

Scanned with OKEN Scanner

RĂZVAN TEODORESCU

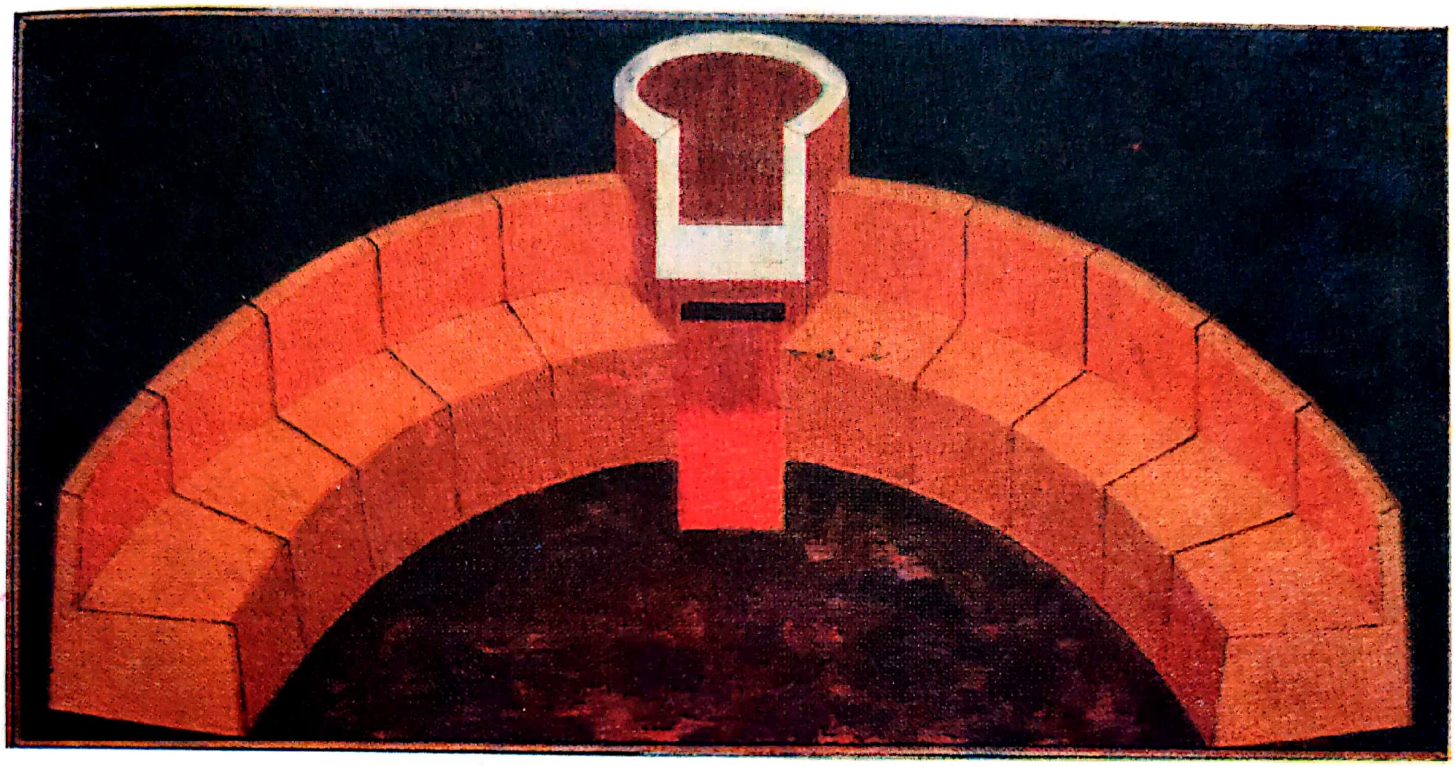
O celebrare a duratei eroice

Nu știu dacă astăzi pot exista crezuri mai adînc omenești, și mai pline de rezonanță pe toate meridianele spiritului, decît cele care pun la temeiul ființei noastre individuale și colective *construcția și înfrățirea*. Sînt idei străvechi, pe care artele vizuale le-au ilustrat strălucit, de la templu și catedrală, — în fapt de la lăcașurile de marmură sau de lemn ale tuturor credințelor și ale tuturor vremurilor, — pînă la utopia medievală și renascentistă a « cetății ideale », « Cetatea soarelui », sau la aceea, strict contemporană, a « orașului radios ». Sînt, nu mai puțin, idei-forță ale fiecărei civilizații, pe care arhitecți și sculptori mai ales, le-au știut preschimba în motive plastice, transfigurîndu-le la toate vîrstele umanității pînă în timpurile noastre, ce au atîtea și atîtea rațiuni de a contrapune asemenea idei distrugerii și vrajbei.

Că un pictor român al ceasului de față, precum Marin Gherasim, se arată pentru cei ce îi cunosc, cît de cît, opera, atît de fidel celor două motive, atît de însoțit la tot pasul, în pînzele sale și, nu arareori, în meditațiile lui așternute pe hîrtie, de către sobrul imperiu al ordinei interioare, fără de care nu poți zidi și nu poți iubi, faptul nu va mira pe nimeni.

Împrejurarea ține, cred, de aceea că, în drumul său, pictorul ce reprezintă cu o autoritate deja dobîndită — alături de alți cîțiva confrați — o generație gravă,

Scanned with OKEN Scanner



venită pe lume acum patru decenii, a trecut (indiferent de natura căutărilor formale) sub tot mereu aceeași zodie: a rigorii și a geometriei, a clarității liniei și spiritului. Îl aflăm spre pildă, căutînd deschis și polemic, esența vieții urbane din veacul pe care-l străbatem, atunci cînd, cu exact trei ani în urmă, la Galeria Nouă, ne oferea o viziune anume, foarte personală, asupra « agorei », a « metropolei », a tentacularei și amorfei « megalopolis ».

Fără aceste aperceptii mi-ar fi fost mai greu să înțeleg, poate, stadiul actual în devenirea pictorului intelectual și subtil care este Marin Gherasim. Cu ele alături, prețuindu-le mult, constat că a ajuns, prin înalte tensiuni ale gîndului, la ceea ce înseamnă foarte probabil, o etapă fundamentală a creației sale, la o nouă propunere care este, iarăși și în mod esențial, a picturii ; o propunere care ține de uneltele ei, de universul ei, dar care pătrunde, deopotrivă, pe tărîmul conceptelor.

Pentru că pictura moldavului Marin Gherasim, cel plecat dintre obcinele Țării de Sus, — așadar predestinat prin locul nașterii sale echilibrului intelectual și armoniei cromatice, metaforă a armoniei psihice, descoperind, din copilărie încă, dincolo de « Poarta » mănăstirii bucovinene, dincolo de celebrele fresce, un univers de

MARIN GHERASIM

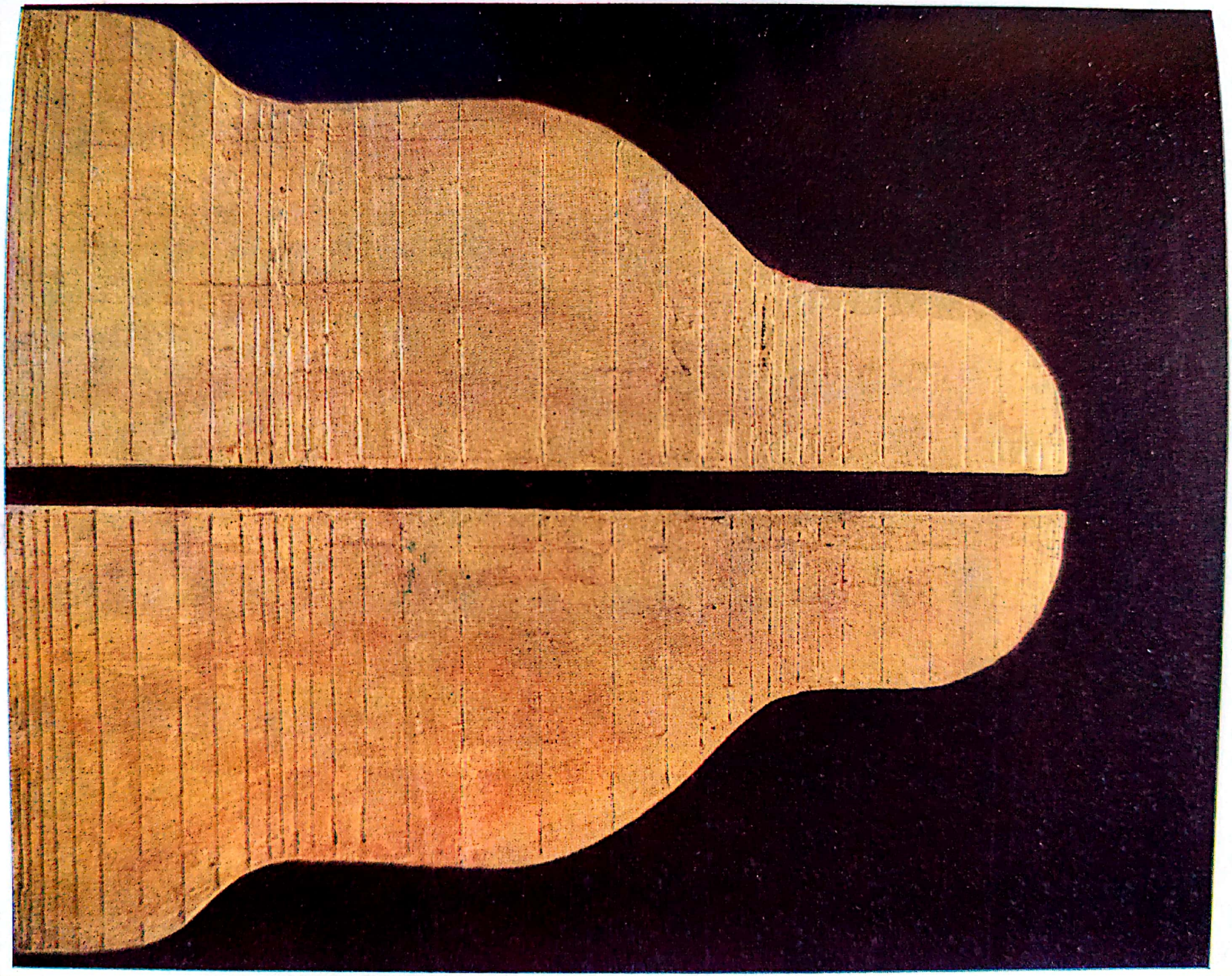
Trepte
Synthronon
Drumul
Abside
Poartă

În alb-negru: un ansamblu din creația ultimilor ani.

istorie aprig trăită dintotdeauna și în toate zilele ei —, este, neîndoios, o pictură de idei.

Nădăjduind că a sunat de mult ceasul final al acelei neînțelegeri ce golea ideea de fiorul poetic, confundînd noblețea simbolului cu didacticismul alegoriei, descifrez în pînzele de acum ale lui Marin Gherasim, tocmai o lume de idei, o dialectică meditație asupra vieții, a puterii de a acționa constructiv, o meditație asupra sfîrșitului, după cum deslușesc în șirul lor îndelung gîndit un omagiu adus celor mulți, comunității de semeni adunați într-o « agora » a inteligenței, — spre a vorbi în termeni oferiți cîndva de chiar tablourile pictorului, — devenită un « synthronon », ce strînge pe discipoli în jurul Maestrului, ca într-o nouă « masă rotundă », din stirpea celor ce străbat veacurile, de la epopeile medievale la monumentul știut al lui Brâncuși. Așijderea, îmi pare a vedea în ele o pioasă rememorare a faptei eroului anonim : a eroului constructor, celebrat în « Abside », în argint și în aur, în albastrul, în verdele și în tonurile de roșu amintind de culorile emblematice, de heraldica evului de mijloc ; a eroului peregrin oprit cînd și cînd, în popasuri de meditație și regenerare, la nevăzute judecăți și la împărății vestite, la « Scaunele » și la « Lacra » învăluite deopotrivă în taine și lumini, în negru și în roșu, în alburi și în aur ; a eroului luptător, în fine, trecut în neființă prin jertfă,

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

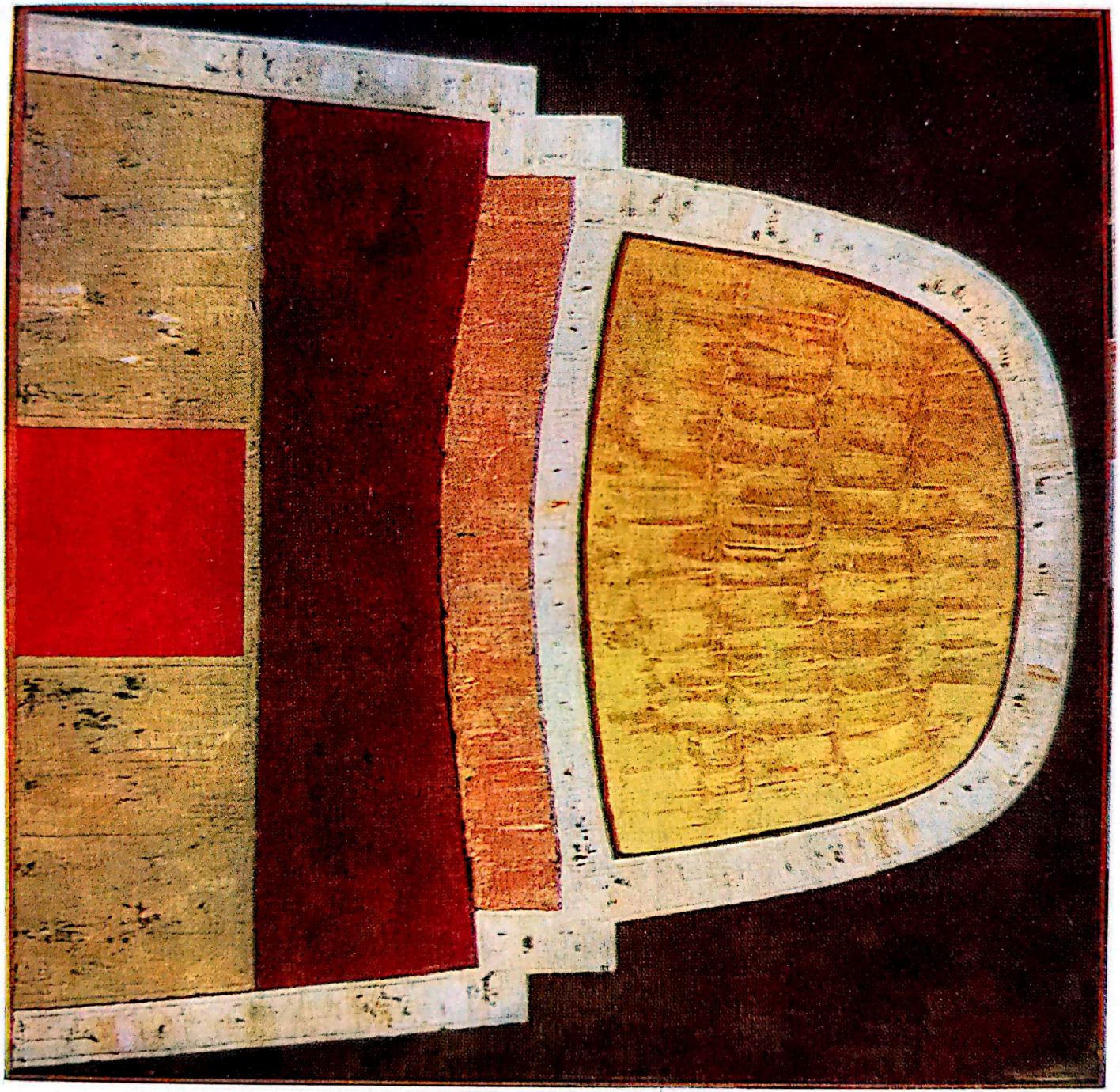
Foto color: OCTAVIAN STĂCESCU

Foto alb-negru: EUGEN LUPU

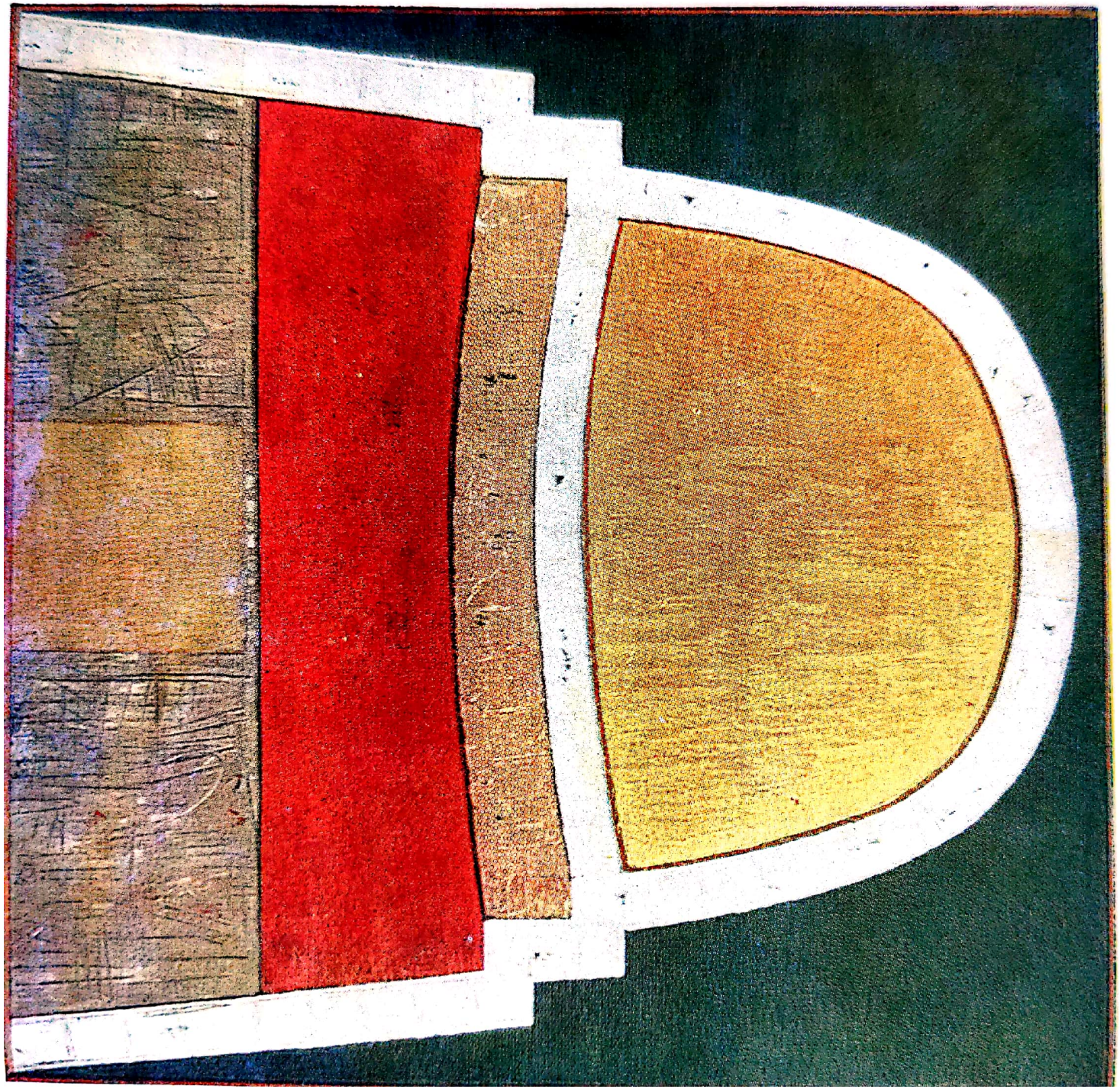
la capătul de strălucire și de întuneric al « Treptelor », în roșul sau în verdele profund de dincolo de « Porți » și de « Praguri ».

Este, fără îndoială, în pictura lui Marin Gherasim, o sete de arhetipuri care țin toate de o civilizație clasică și echilibrată, dar nu mai puțin dramatică în sfîșierile sale lăuntrice, o civilizație cu rădăcini adînci în locul pe care a înflorit, străbătută de realitatea sedentarismului, de gîndul construcției, de patosul arhitecturii de unde descind, desigur, atîtea și atîtea admirabile sugestii volumetrice și riguroase geometrii, pe care artistul le înfățișează în calmele somptuozități ale culorii ce construiește la rîndu-i.

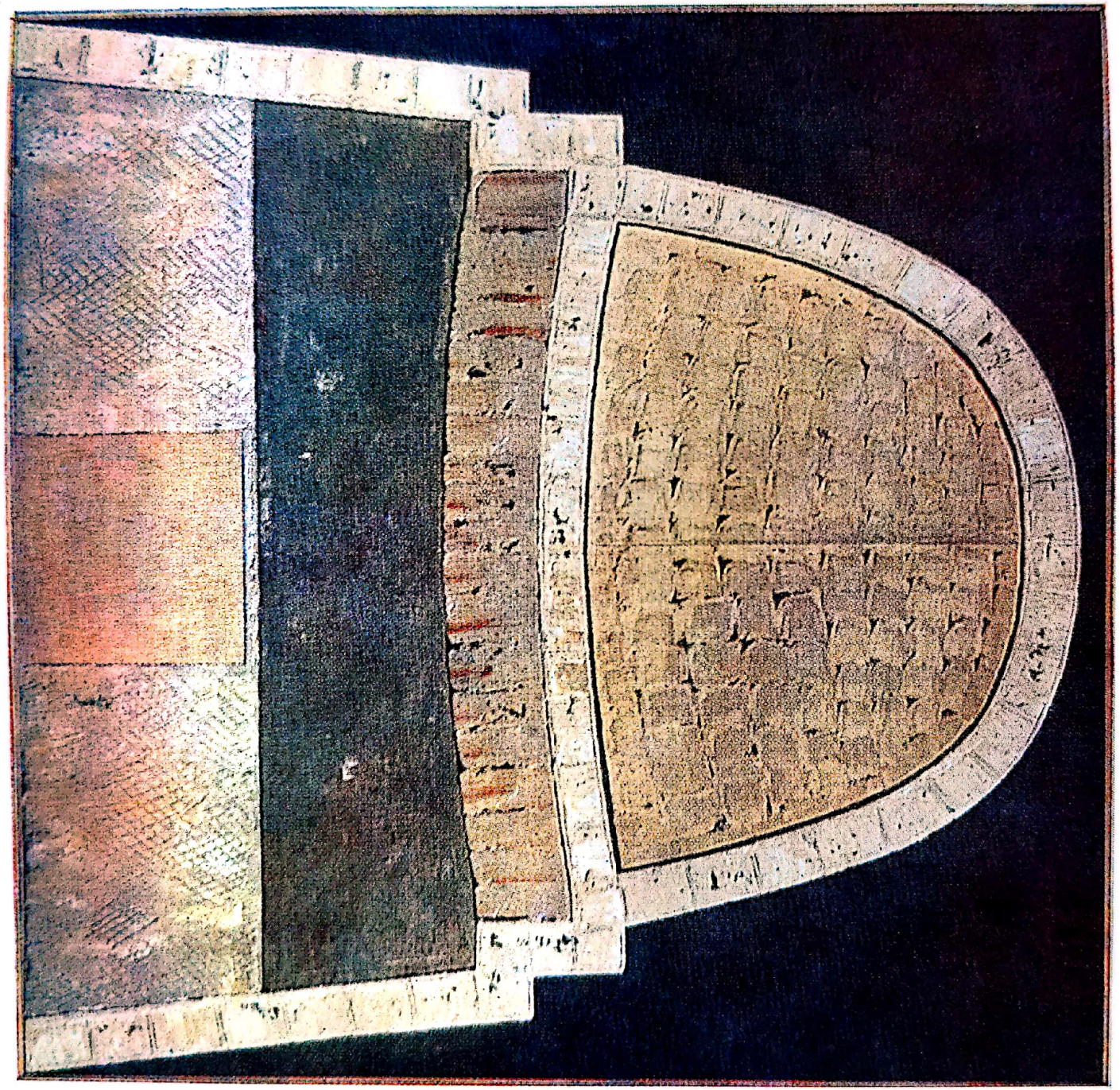
Etapa aceasta a lui Marin Gherasim ar putea însemna, într-un periplu al conștiinței, tot atîtea momente de inițiere în sensul primordial de inițiere existențială vreau să spun, și am înțeles tîrziu de ce ele mi-au putut aduce în minte la un moment dat aventura spirituală a magului sadovenian Kesarion Breb, plecat din majestățile sure și încremenite ale Carpaților către scînteierile de purpură și mărgăritare ale Bizanțului. Și ar putea însemna la fel de bine, o atare împlinire, un omagiu contemporan adus *duratei*, în dublul ei înțeles românesc, de dăinuire, în opera pe care omul, artistul o « durează », și de dăinuirea — astfel și dincolo de el — a tuturor celor « durate » în timp.



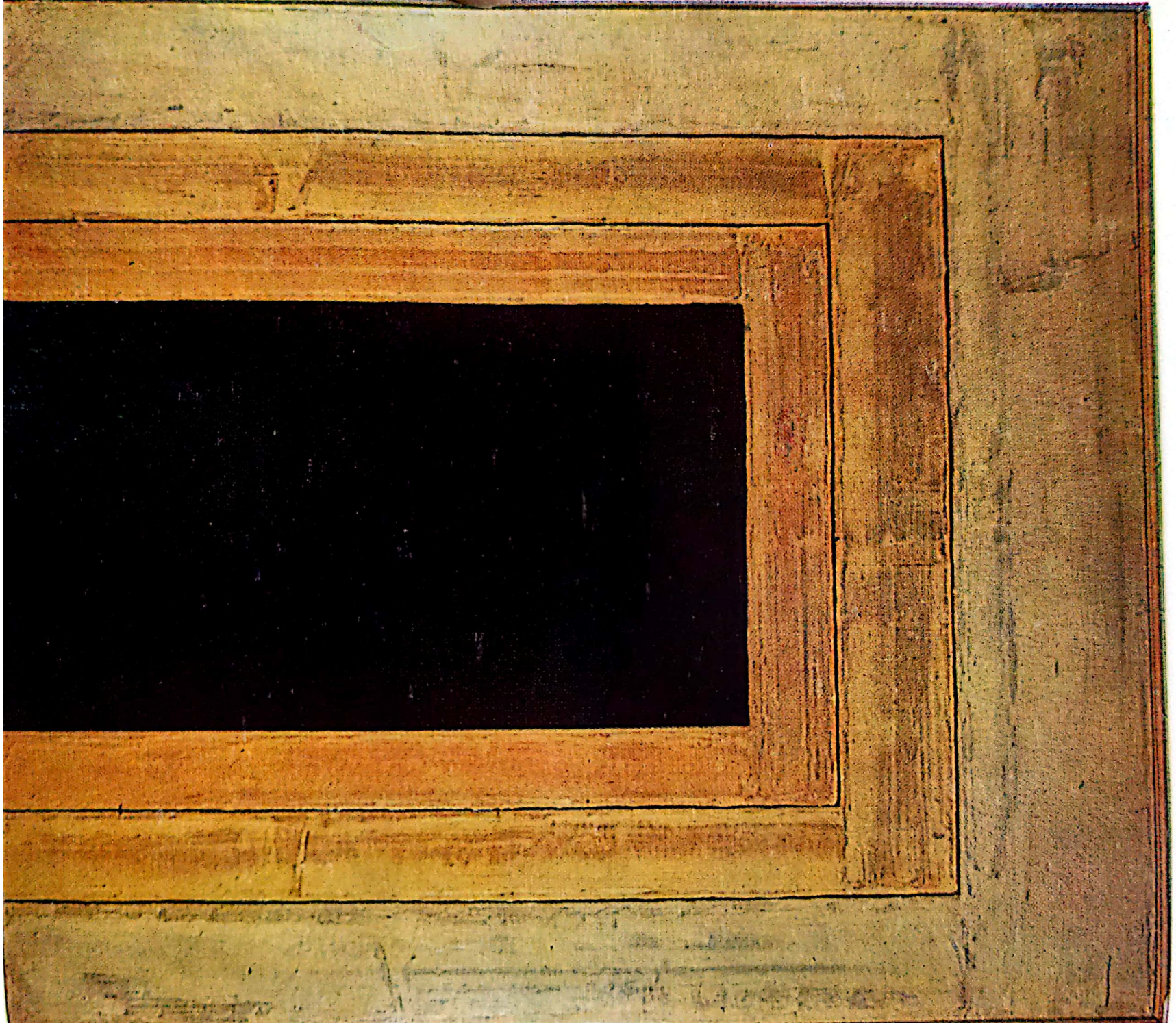
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

O BIBLIOTECĂ A CAPODOPERELOR

ROBERT ANDRÉ

...ce este, în fapt, o capodoperă?

Din capul locului, mi s-a părut limpede că o eventuală alcătuire a unei biblioteci constituite din capodopere filosofice ar ridica puține probleme în privința alegerii autorilor. Într-adevăr, în perspectiva sa istorică, filosofia occidentală reprezintă, în evoluția gîndirii, o serie de etape jalonate de un număr redus de scrieri cruciale, cu alte cuvinte, care să inaugureze, la apariția lor, o viziune nouă a realității. În intervalul dintre publicarea lor, gînditorii se sprijină pe fiecare din ele, fie pentru a le preciza un anumit punct de vedere, fie pentru a-l prelungi. Astfel, marcînd o ruptură cu gîndirea scolastică, Descartes dă naștere la o întreagă filiație de cartezieni, de obediență mai mult sau mai puțin strictă. Și trebuie așteptată ivirea lui Kant pentru ca o altă revoluție să se producă, și să se instaureze o viziune a lumii cu fundamentări radical reînnoite. Bine înțeles, eu folosesc noțiunea acestei evoluții doar într-un spirit de extremă simplificare fără să pretind că, între Descartes și Kant, nu s-ar mai fi născut nici o filosofie demnă de luat în seamă. Dar toate aceste sisteme trăiau dintr-o moștenire, se trăgeau dintr-o gîndire-mumă. Nimic nu ne-ar împiedeca, deci, să mărginim bibliotea la vreo zece nume, din antichitate pînă în secolul XX.

La fel de vădit este, însă, că nimic asemănător nu ar fi cu putință în ce privește moștenirea poetică și aceea a romanului. În aceste domenii, fiecare scriere reprezintă prin ea însăși o întreagă lume, implicînd o serie de referințe mult mai complexe, de n-ar fi decît cele ce au tangențe cu estetica și sînt legate și de fluctuațiile gustului, în timp și spațiu. Rațiunile care au determinat succesul unei opere dispar uneori pe măsură ce lumea evoluează. Precum se știe, la vremea lor, tragediile lui Voltaire

Scanned with OKEN Scanner

au fost foarte prețuite, iar teatrul lui Thomas Corneille socotit pe potriva teatrului fratelui său. Astăzi și piesele lui Voltaire și ale lui Thomas Corneille aproape că nu mai pot fi citite.

Unele forme dispar și învechirea lor face ca scrieri vestite care le-au folosit, să fie astăzi de un acces greoi. Construcția epistolară a romanului *La nouvelle Héloïse* a contribuit desigur la imensul lui succes. În zilele noastre — am făcut chiar eu această experiență — trebuie să recunoaștem că studentul în litere este stingherit și plictisit de această structură și înaintează anevoie în această masivă polifonie lirică, ale cărei repere socio-culturale s-au pierdut. Noi înșine nu izbutim s-o străbatem decît datorită mitului rousseau-ist a cărui înrîurire ne alimentează fără îndoială interesul.

Se învederează, astfel, primejdia ascunsă a prestigiilor literare care — la fel ca acelea ale istoriei propriu zise — vehiculează felurite legende și prejudecăți, nutrește uneori false reputații și osîndesc opere de valoare la un nedrept purgatoriu. Se cunoaște gluma lui Giraudoux: « *Racine a fost fabricat de profesori. Operația a cerut mult timp* ».

Pentru a compensa asemenea reacții nerespectoase, comentarea unor texte din trecut prilejuește și altfel de surprize. Chemat, acum cîțiva ani, de către o universitate americană, să vorbesc despre operele în proză, reprezentative ale romantismului, am constatat, nu fără mirare, că *René* a fost primit cu un extraordinar și unanim entuziasm. « Iată, capodopera ! » păreau să gîndească toți. Stilul, atmosfera, tema încîntau.

Dar ce este, în fapt, o capodoperă? Pusă oarecum ocolit, aceasta este întrebarea stînjenitoare la care a încercat să răspundă comisia *Asociației Internaționale a criticilor literari*. În colaborare cu *UNESCO* și cu *Adunarea pentru securitatea europeană*, această comisie s-a străduit să alcătuiască o listă *a capodoperelor literaturii europene din antichitate pînă în prima jumătate a secolului XX* (1940). Cărei nevoi trebuia să răspundă, la rîndul ei, o astfel de listă? Această a doua întrebare, constituind, în fapt, un preambul, nu poate fi ocolită.

Aproape pretutindeni există, într-adevăr, colecții de buzunar, cu preț modest, care cuprind cam toată literatura națională. Pe de altă parte, *UNESCO* s-a hotărît să întreprindă editarea operelor reprezentative ale literaturii mondiale. O *Pleiadă Internațională* se află în perspectivă. Intenția noastră este, însă, în același timp mai modestă și mai ambițioasă.

Mai modestă: nici vorbă nu ar putea fi de o cuprindere integrală a tuturor culturilor. O asemenea sarcină depășește și mijloacele și competențele noastre. Și, apoi, nu ar fi întrucîtva de prisos o astfel de bibliotecă babeliană? Am muri toți cu un lot de ignoranțe de neînlăturat.

Mai ambițioasă: fiindcă vrem să ne situăm pe un teren care să nu fie al istoriei literare; din pricina problemei influențelor, aceasta ne-ar sili să reținem prea multe

Scanned with OKEN Scanner

nume minore. Pentru istoria formelor muzicale, de pildă, un Iohann Cristian Bach este, fără îndoială, mai important decît Iohann-Sebastian. După părerea mea, tărîmul nostru este acela al moştenirii culturale literare a Europei.

Dealungul unei istorii zbuciumate, plină de antagonisme, de tumulturi şi de aprige deslănţuiri, care ar fi oare operele în măsură de a întruni prin frumuseţea formei şi valoarea conţinutului, un consens general, demne totodată de a fi propuse unui cititor neerudit, de nivel cultural de cele mai multe ori mediu, tocmai pentru a-i îmbogăţi cunoştinţele şi sensibilitatea precum şi a-i dezvolta simţul artistic, cu alte cuvinte, proprii să exercite asupra lui o înrîurire umanistă în sensul cel mai larg al termenului? Opere putînd fi cuprinse în definiţia culturii dată de Thomas Mann: *integrarea aducătoare de ordine în partea nocturnă din om, închinată altădată zeilor.*

Pentru a ne asigura cîteva puncte de reper, se cuvenea să ne situăm la un nivel de exigenţe mai elevate decît acela al conceptului de massă — Nazim Hikmet proclamase: *eu scriu pentru ţăranii lipsiţi de cultură din Anatolia.* Nivel mai puţin rafinat ca acela al unei biblioteci a *omului de bine* (*l'honnête homme* al veacului al XVII-lea, n.tr.). Mai puţin eclectic însă ca acela al Enciclopediei. Din aproape în aproape, revenim necontenit la întrebarea de adineaori al cărei caracter *labil* determină şi aspectul ezitant al articolului meu: pentru ce, cu sau fără îndreptăţire, studenţii mei vedeau în *René* o capodoperă?

Să încercăm, o clipă, să le desluşim gîndul.

Erau sensibili la stil, la puternica lui sensibilitate: existenţă şi exigenţă a unei frumuseţi proprii limbii scriitorului.

Erau mişcaţi de tematică: exigenţă a unui conţinut cu puternică rezonanţă emoţională (conţinut, în speţă, privilegiat: incestul) şi s-ar putea adăuga: cu puternică rezonanţă intelectuală (dar nu în cazul acestei povestiri).

Lăudau armonia dintre scriitură şi temă; prezenţa unei forme puternice, a unei arhitecturi adecvate conţinutului; asortarea ciorapului cu piciorul — ar spune iarăşi Nazim Hikmet — care să pună în valoare piciorul.

Aduceau, în plus, şi dovada permanenţei efectului produs de anumite teme. Este uşor să identifici, în această permanenţă, tratarea unor situaţii şi unor conflicte inerente condiţiei umane, istorice, datorită împrejurărilor, atemporale, prin esenţa lor.

Erau sensibili şi la proporţia sau la justa măsură din desfăşurarea narativă; un echilibru: dincolo de un punct critic, autorul cade în supra-abundenţă, în supraîncărcare. Ne-am putea referi, în această privinţă, la *Alesul* lui Thomas Mann, cu aceeaşi temă. În schimb, *Destăinuirea africană* a lui Roger Martin du Gard, se încadrează în criteriile noastre. E drept că este vorba doar de o nuvelă.

Toate acestea, la drept vorbind, nu se pot aplica scurtului roman al lui Chateaubriand. Dar referinţa şi experienţa sînt semnificative pentru un tip de exigenţe

Scanned with OKEN Scanner

mai mult sau mai puțin limpede resimțite și explicite și pe care, la urma urmei, puține opere le pot satisface total. Mai mult: este incontestabil că acest ansamblu de calități aparține unui gust numit *clasic*. Numeroase opere nu corespund acestor canoane. Totuși este peste putință să nu le socotești drept capodopere, ca de pildă romanele lui Stendhal sau ale lui Dostoievski. Pe scurt, trebue să recunoaștem — și discuțiile noastre nu au făcut decît să întărească această convingere — că noțiunea de capodoperă rămîne relativă și variabilă, un fel de concept-limită de care te apropii, mai mult sau mai puțin, dar fără a-l atinge vreodată.

Acestea sînt grelele exigențe la care s-a încercat a se răspunde, cu un succes care — așa cum o dovedește propria mea tentativă infructuoasă de definire — va putea necontenit fi repus în discuție.

Trebuie să mai semnalez și un alt punct delicat: acela privind operele scrise în limbi cu răspîndire redusă. Ele sînt, îndeobște, victime ale geografiei. Cu rare excepții, mai rar traduse sau chiar de loc. Am convenit totuși să le acordăm și lor un loc. Pe care țările mici îl vor socoti, bine înțeles, nesatisfăcător. Dar ne loveam de greutatea de a dilata fără măsură un număr de titluri și așa prea mare. Fiindcă obstacolul cel mai serios nu a fost încă trecut: cum să editezi această bibliotecă de trei sute de titluri?

Greutățile sînt considerabile. Cea mai mare este constituită de deosebirile, de la o țară la alta, ale structurilor editoriale. Într-un sistem comercial tributar imperativelor vînzării, editarea întregului lot este, practic, irealizabilă. Totuși, așa cum am mai spus-o înainte, mulți din acești autori sînt deja traduși. Adevărata problemă este deci, o îmbiere, la lectură. Lista de titluri ar face în această privință oficiu de *corpus* de referințe.

Trebuie, deasemenea, să semnalăm că, pentru perioada modernă, se va pune și problema drepturilor de autor *(copyright)*. Moștenitori și editori nu vor ceda ușor.

Ce este de făcut? Această întrebare va mai face obiectul discuțiilor în cadrul unor viitoare întîlniri UNESCO, cu editori și eventuali traducători. După părerea mea, fiecare țară ar trebui să se mărginească la operele netraduse încă — sau prea puțin traduse — în limba sa. În acest sens, biblioteca noastră s-ar putea dovedi foarte prețioasă. În Franța, aș găsi ușor cincizeci de ediții din *Roșu și negru* sau din *Faust*. Dar cum să citești pe Eminescu, Caragiale, Vaptsarov, Castelo Branco pe flamanzi, pe turci și pe atîția alții?

Multe nedreptățiri ale literaturii și ale istoriei, s-ar afla astfel remediate. Se susține uneori că o mai bună înțelegere între popoare ar fi condiționată de o revizuire a manualelor de istorie. Dece nu s-ar începe cu literatura? O bibliotecă a capodoperelor ar deschide calea.

În românește de LIDA IGIROȘIANU

Scanned with OKEN Scanner

Ov.S. CROHMĂLNICEANU

O experiență plină de învățături

A întocmi o listă a capodoperelor literaturii europene nu e deloc ușor și o demonstrează, cu o claritate și logică impecabilă, președintele A.I.C.L.-ului, Robert André. Critici din diferite țări, înainte și după o dezbatere largă, teoretică, la Sofia, în 1978, și, după numeroase consfătuiri ale comisiei special alese pentru aceasta au încercat să biruie dificultățile practice și să dea astfel viață unui foarte important proiect UNESCO.

Cu destulă osteneală, diplomație și arguții îndelungi, obiectivul a fost atins. O ultimă reuniune pentru încheierea travaliului, s-a ținut anul acesta, în februarie, la Paris.

Experiența cîștigată din toate aceste strădanii îngăduie cîteva reflecții pe care aș vrea să le expun mai jos.

În primul rînd, titlul lucrării a rămas « Bibliothèque du livre d'or ». Vag, puțin desuet și, poate, cam prețios, e oricum mai potrivit decît « Capodoperele literaturii europene ». După dezbaterea de la Sofia și ulterior, în discuțiile comisiei, a fost clar pentru toată lumea cîtă labilitate implică al doilea termen. « Capodoperă », într-o primă accepție, cea literală, ar însemna o înfăptuire desăvîrșită, realizată cu o deplină măiestrie, adică fără cusur. Se vede ușor că o atare interpretare a cuvîntului împinge selecția către priorități de ordinul perfecțiunii formale. Dar este ea oare caracteristică într-adevăr marilor opere literare? Sînt astfel de scrieri : « Gargantua și Pantagruel », « Don Quijote », « Faust » I și II, « Viața și opiniile lui Tristram Shandy », « Demonii »? Nu ar risca ele să treacă îndărătul altor lucrări, evident nu superioare, dar mai echilibrate în concepție și cizelate cu grijă pînă la ultimul amănunt? Folosind chiar exemplul pe care îl dă Robert André, « René » ar veni în discuție, eventual, nu înainte de « Adolphe », și, sigur, după « Candide ».

Există în marile opere imperfecțiuni fecunde. Despre cele care sfîșie vălul aparențelor așternute peste lume a vorbit Jung în legătură cu «Faust» II. Nu ne dă aceeași senzație Eminescu în multe postume lăsate de Maiorescu afară din ediția « Poeziilor », tocmai datorită anumitor rațiuni « clasice » ?

Oricum, în accepția « capodoperă »= « demonstrație de măiestrie », ar urma să sufere mai cu seamă scrierile reprezentative ; ca un corolar practic, imediat, literaturile care au o arie de difuzare lingvistică restrînsă, nu prea ar fi avut posibilitatea să-și valorifice originalitatea națională, sfîrșind prin a ieși vădit defavorizate. Comparat cu Alecsandri, Anton Pann poate că șchioapătă cam des, dar « Povestea vorbei » e o operă în măsură să spună, privitor la noi, infinit mai mult decît « Pastelurile ». « Divanul persian » întrece sub raportul finetii « scriitura » « Zodiei Cancerului » ; al doilea « roman » sadovenian e însă fără îndoială mai « reprezentativ ».

Tudor Vianu făcea o distincție subtilă între « scriitorii mari » și « marii scriitori ». Ultimii își iau permisiunea să mai adoarmă, din cînd în cînd, ca Homer,

Scanned with OKEN Scanner

totuşi operele lor lasă o amprentă de neuitat asupra sufletului nostru. Nu numai «arta» ne încîntă în ele, ci şi altceva: facultatea lor de a ne face proprie o problematică umană fundamentală, «miza» etico-filosofică pusă în joc, aş zice. Aşa se întîmplă cu Dante şi Shakespeare, cu Goethe şi Baudelaire, cu Tolstoi şi Dostoievski. E îndoielnic — îşi zicea Vianu — că lucrurile stau la fel în privinţa lui Mallarmé.

Capodopera, văzută ca lucrare fără greş, ne împinge fatal către o mentalitate clasicizantă, astăzi simţitor depăşită. Vreau să spun că noi compunem, vrînd nevrînd, la ora de faţă, muzeul imaginar al literaturii altfel decît ieri. Citim şi preţuim, fatal, «Odiseea» lui Homer prin «Ulysses» joyceian; venim la Nerval cu lecturile noastre suprarealiste; decodăm o pagină din Góngora prin cifrul mallarméean.

La ultima şedinţă, a circulat printre participanţi articolul unui critic polonez, foarte nemulţumit de spiritul care prezidase selecţia. El reproşa, mai ales comisiei, că a cedat, nu odată, inerţiilor academice şi didactice, acceptînd prea multe prejudecăţi istorico-literare şi neavînd destul curaj să procedeze la energice «revizuiri», ca să folosesc o expresie lovinesciană.

Criteriul strictei perfecţiuni artistice ar fi fost şi imposibil de aplicat practic în cazul literaturilor mai puţin cunoscute. Cine îşi poate asuma o asemenea răspundere şi emite judecăţi întemeiate despre scrieri islandeze, cipriote, finlandeze sau albaneze? Şi chiar principial, cum să se verifice că opera cutare e desăvîrşită, înainte ca ea să fi circulat şi înfruntat o opinie critică pe plan universal? Faptul de a fi «reprezentativă», măcar, îl confirmă cu o anumită obiectivitate istoria literară naţională a poporului respectiv.

Dar nici spre o constituire a valorii artistice înalte, prin specificitate locală pronunţată nu puteam merge. Am fi căzut într-o orgie de pitoresc etnologic, din care însuşi spiritul proiectului UNESCO ieşea trădat. Speranţa lui se baza tocmai pe universalitatea artei, recunoscîndu-i puterea de a vorbi singură cu mijloacele ei proprii, sensibilităţii, imaginaţiei şi conştiinţei oamenilor, dîndu-le posibilitatea înţelegerii mutuale şi apropierii, prin descoperirea naturii lor comune, sub varietatea climatelor şi diversitatea obiceiurilor.

Soluţia unui compromis prudent între «desăvîrşit» şi «reprezentativ» a căpătat pînă la urmă cîştig de cauză. Iar titlul «Bibliothèque du livre d'or» îl exprima destul de bine.

Problemele cele mai spinoase au apărut însă la alcătuirea listei propriu-zise. Iniţial, era vorba ca ea să cuprindă o sută de titluri şi, din capul locului, ideea «a dat naştere» unui echivoc: urma să alegem cîte o operă precisă sau să alcătuim culegeri care să cuprindă mai multe scrieri?

La prima vedere, întîia ipostază părea mai ispititoare; aceasta presupunea o adevărată selecţie, aspră, hotărîtă, dramatică, dacă vreţi, dar alegere în toată puterea cuvîntului. Actul ar fi corespuns oarecum vechii întrebări: «ce cărţi v-aţi lua, dacă ar trebui să rămîneţi ani de zile pe o insulă pustie?» Limitarea numărului dă aici realul preţ alegerii, pentru că obligă la renunţări hotărîte, oricît de dureroase ar fi ele.

Scanned with OKEN Scanner

În practică, dileme nebănuite ne-au asaltat deodată din toate părțile: cum să figureze Homer? Cu « Iliada » sau « Odiseea »? Ce să luăm din Shakespeare? « Hamlet » Dar renunțăm atunci la « Romeo și Julieta » și la « Regele Lear »? Care roman de Balzac poate da imaginea stufoasă a întregii « Comedii umane »? « O scrisoare pierdută » de Caragiale sau « Momentele »?

Interveneau și disproporții enorme de volum, în cazul editării. Să ne imaginăm « A la recherche du temps perdu » alături de « Alice in Wonderland ». Sau « Război și pace » lîngă « Cei șapte contra Tebei ».

A recurge la culegeri (cum s-a ajuns în ultimă instanță) mărea indefinit numărul titlurilor, sub o formă ascunsă. În loc de unul apăreau în dreptul formulei comode « choix », patru, cinci, dacă nu chiar șase și șapte opere. Și aici s-a impus o soluție de compromis supravegheată. Acolo unde selecția era posibilă, trebuia făcută, chiar cu sacrificii. În cazul versurilor și povestirilor, nuvelelor, pieselor de teatru scurte, scrierilor ciclice, au fost acceptate antologii.

Cea mai delicată problemă au ridicat-o literaturile țărilor cu limbi de circulație restrînsă. Dacă înșiram pe listă operele greco-latine, franceze, engleze, germane, italiene, spaniole și ruse de cert răsunet mondial, depășeam repede cifra 100. Pentru celelalte nu mai rămînea nici un loc. Paradoxal era că scrieri ca « Hamlet », « Război și pace », « Faust », « Decameronul » sau « Don Quijote » sînt traduse în toate limbile și nu lipsesc nici din ediții populare daneze, maghiare, române, bulgare sau norvegiene. În schimb, cum remarca și Robert André, capodoperele necunoscute ale literaturilor acestora din urmă rămîneau pe din afara listei. S-ar fi împlinit proorocirea Scripturii: « Celor ce au li se va mai da, iar celor ce n-au li se va lua și ceea ce au ».

Spiritul proiectului UNESCO reclama, dimpotrivă, o favorizare a cunoașterii literaturilor europene, lăsate în umbră pînă acum. Personal, eu aș fi redactat o listă exclusiv de « capodopere necunoscute », propunînd aici și alte scrieri mai puțin frecventate, de Shakespeare, Racine sau Tolstoi. (Am și pledat această teză.) Unul din vicepreședinții A.I.C.L.-ului, profesorul american John Brown, autorul popularei « Panorame a literaturii contemporane din SUA » m-a aprobat; dacă ar fi editor — a declarat el — nici nu s-ar simți atras să tipărească o altă colecție, cea a « capodoperelor cunoscute » existînd de mult.

N-am obținut asentimentul majorității, dar s-a acceptat să facem un loc principial mai mare literaturilor cu o arie lingvistică redusă. Numărul titlurilor a crescut, fatal, la peste 300.

Dacă alegerea, ca oricare alta, putea suscita obiecții de detaliu, rămînea în ansamblu echilibrată și nu săvîrșea injustiții flagrante. Cîteva lipsuri (Fr. Jammes, Céline, Döblin, Breton) erau regretabile fără a afecta totuși grav spiritul în care fusese redactată pînă la urmă întreaga listă.

O modificare importantă a survenit însă ulterior. Propunerilor A.I.C.L.-ului li s-au adăugat cele ale Comitetelor Naționale UNESCO. Lista a ajuns astfel la 600 de titluri, începînd să prezinte disproporții săritoare în ochi și să reflecte izbitoare

Scanned with OKEN Scanner

subiectivități locale. Față de nemulțumirile exprimate de numeroși membri ai comisiei A.I.C.L., reprezentanții UNESCO au ținut să explice că, în opțiunile lor, statele sînt suverane și criticii nu pot decît să recomande anumite corijări neapărat necesare.

Dintr-odată, însăși natura alegerii s-a schimbat. Căci una este să ți-o imaginezi în limita de 300 de titluri, și alta să ai la dispoziție 600. Chiar criteriile folosite—și în orice caz proporțiile — nu suferă schimbări pur aritmetice ; toate datele sfîrșesc astfel prin a fi repuse în discuție.

Mai supărătoare a fost acceptarea obligatorie a unor considerente strict politice, peste logica realităților literare. Lista, conform proiectului UNESCO, privea numai literaturile europene. Dar cosemnatari ai declarației de la Helsinki fuseseră și SUA și Canada, care aveau dreptul să figureze și ele, cu literaturile lor, dacă o doreau. Primul stat a cerut să fie prezent, al doilea a preferat să absenteze. Lista cuprinde așadar și literatura nord-americană, cam bizar inclusă în spațiul spiritual european. N-ar fi nimic rău, în fond, dimpotrivă, cîtă vreme legături intime între aceste zone culturale există. Dar în egală măsură ar fi trebuit să intre atunci și America latină, ale cărei țări încă nenumărîndu-se printre semnatarele rezoluției de la Helsinki, rămîneau, din principiu, în afara discuției.

A dispărut de pe listă literatura idiș, fiindcă s-a cerut pentru ea asentimentul statului Israel și n-a fost obținut. Dar e discutabil dacă-i revenea acest drept.

Comisia aleasă de A.I.C.L. a reexaminat lista în ultima sa formă și a propus comitetelor naționale UNESCO diverse îndreptări. Ca să semnaleze inegalitățile precum și lipsurile create de intervenția unor rațiuni politice, extraliterare, dar nemodificabile, s-a convenit ca atunci cînd va fi publicată lucrarea, să înceapă cu un preambul înfățișînd pe scurt istoricul elaborării ei și să aibă marcate cu un asterisc titlurile pe care le-a reținut A.I.C.L-ul.

Noi sîntem reprezentați satisfăcător, cu autori de la Dimitrie Cantemir la Zaharia Stancu (o condiție *sine qua non* fusese ca lista să nu cuprindă nume fără o reputație literară constituită înainte de 1940). Printre autorii incluși se află Anton Pann și Negruzzi, bineînțeles Eminescu, Creangă și Caragiale, marii poeți moderni Bacovia, Arghezi, Blaga, Ion Barbu, Philippide, Pillat, precum și cîțiva dintre principalii prozatori : Sadoveanu, Rebreanu, Mateiu Caragiale, G. Călinescu. E prevăzută o antologie de poezie populară românească.

Dincolo de inevitabilele lacune, lista are un rost incontestabil. Cine ar voi să cunoască « *summa* » creației literare europene și nord-americane, o are la dispoziție enumerată destul de judicios.

Continui, totuși, să cred încă în ideea mea. Nu e exclus ca ea să revină pe tapet, cînd se va discuta, cu editorii, posibilitatea alcătuirii efective a unei « Bibliothèque du livre d'or ». Simțul realist are să-și spună de astă dată mai categoric cuvîntul.

Oricum, o listă mult mai restrînsă, într-adevăr de « capodopere necunoscute », ar fi o lucrare de un interes mult superior și practic și teoretic. Poate că A.I.C.L-ul va ajunge să adere la un asemenea proiect și să încerce a-l realiza, înfruntînd prejudecățile și făcînd să se exercite cu mai multă cutezanță însuși spiritul critic.

Scanned with OKEN Scanner

CHAUCER:

«TROILUS și CRESIDA» în traducerea lui DAN DUȚESCU

Recenta apariție la Editura Univers a poemului *Troilus și Cresida* de Geoffrey Chaucer, în tălmăcirea lui Dan Duțescu — autor al unei admirabile versiuni a *Povestirilor din Canterbury* — constituie în primul rînd un « eveminent al limbajului » (pentru a folosi expresia lui Gaëtan Picon). Textul nu rămîne o venerabilă piesă de muzeu, admirată de obicei fără simpatie, ci se impune cititorului de azi ca prezență autentică, vie și seducătoare. Sub pana iscusită a traducătorului, vechiul poem medieval își regăsește suflul și pulsația originară, acea grație și prospețime ce definește opera lui Chaucer în ansamblul ei.

Făurar de limbă și fondator de poezie, («într-o vreme cînd în Anglia se mai grăia simandicos pre limba frîncă ») [1] Chaucer a adaptat dialectul londonez la ritmul plăsmuirii sale, contribuind, alături de Langland și Wyclif la statornicirea și difuzarea lui, așa cum Dante ridicase dialectul toscan la rang de limbă literară.

Trăind într-un interludiu al istoriei, al hotarul dintre două lumi, în hiatusul abia perceptibil dintre Renaștere și Evul Mediu, Chaucer este expresia unei duble fidelități. Poet-curtezan *avant la lettre* (bucurîndu-se de protecția lui John of Gaunt, duce de Lancaster și Henry Bolingbroke), el poartă încă panașul cavalerului medieval (luînd parte la unul din episoadele Războiului de 100 de ani). Burghez în straie de curtean, misit și cărturar, « instruit în toate științele și pseudo-științele vremii », om de lume, și « eremit » (cum se descrie cu haz în *Casa slavei*), iubitor de lectură (poseda o bibliotecă impresionantă la data aceea, compusă din cîteva zeci de manuscrise), Chaucer este unul din primii reprezentanți ai « democrației țărănești » (cum o numește Bateson), și primul poet oficial al Angliei (cu el se inaugurează « colțul poeților » de la Westminster Abbey).

Artizan desăvîrșit pe urmele lui Guillaume de Machaut și Eustache Deschamp, mînuind cu eleganță iconografia medievală și retorica timpului în creațiile din « perioada franceză » (printre care se numără tălmăcirea parțială a celebrului *Roman de la Rose* și *Cartea Ducesei (The Book of the Duchesse)*, Chaucer este receptiv la influențele înnoitoare ale operelor lui Dante, Petrarca și Boccaccio (pe care le cunoaște cu prilejul călătoriilor sale în Italia). Ecouri italiene și renascentiste se întîlnesc în *Divanul păsărilor (The Parliament of Fowls)*, *Casa slavei (The House of Fame)*, *Troilus și Cresida (Troilus and Criseyde)* și în *Legenda femeilor virtuoase (The Legend of Good Women)*. Opera lui Chaucer nu posedă însă unitatea figurală a universului dantesc, totalitatea realului cuprinsă în arhitectonica *Divinei Comedii*. [2] În *Casa slavei* poetul refuză înălțimile ametitoare ale Empireului, pre-

---

[1]. Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury*, trad. de Dan Duțescu EPLU, București, 1969, pag. 24

[2]. Vezi comparația între Dante și Boccaccio, în Erich Auerbach, « Fratele Alberto », *Mimesis* EPLU, București, 1967, pag. 245 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

ferînd cu bonomie condiția pedestră, intensitatea și freamătul lumii sensibile. Asemeni lui Boccaccio în Italia, creația lui Chaucer capătă un substrat real. Reflexele unui ev zbuciumat se fac simțite în canavaua *Povestirilor din Cantebury;* personajele trăiesc în determinările lor istorico-sociale: « Avem dinaintea ochilor pe toți străbunii și străbunicile noastre, așa cum erau în vremea lui Chaucer » exclama Dryden cu trei secole, mai tîrziu[3].

Impresionat de splendoarea matinală a Renașterii italiene Chaucer nu iese complet din zona de umbră a amurgului medieval. Tîlcul artei sale este metamorfoza. Poetul izbutește să transforme canonul medieval chiar în procesul folosirii lui, așa cum în miniaturile Evului Mediu tîrziu, vechiul fond de aur al înluminurii e năpădit de exuberanța culorilor primare. Detașarea față de tipare îi dă o acuitate a percepțiilor, o flexibilitate a gîndirii și o disponibilitate a judecății ce-l apropie de structura sensibilității moderne.

Poemul *Troilus și Cresida* este măsura acestei îmbinări între imitație și creație, conformism și libertate ce marchează opera lui Chaucer. Vitraliul filtrează lumina, înainte de a se deschide larg spre univers, precum fereastra din picturile Renașterii, în *Povestirile din Canterbury.*

După practica medievală, ce nu cunoștea încă drepturile de autor, Chaucer preia una din acele istorii hibride care circulau în Evul Mediu, povestea trădării lui Cresida, născocită de Benoit de Sainte-Maure, în al său *Roman de Troie.* Dar principala sursă a lui Chaucer este *Il Filostrato,* în care Boccaccio introduce figura lui Pandarus, conturînd povestea așa cum o cunoaștem azi. Chaucer îl transformă pe Pandarus din văr în unchi și, în actul prelucrării, creează o operă originală.

Stratificările povestirii apar în confluența civilizației păgîne, ale cărei ecouri îndepărtate sînt încă prezente în subtextul poemului, și a civilizației medievale, aflată ea însăși în proces de transformare. Motivul mutabilității și al deșertăciunii omenești *(Fortuna labilis)* revine în ipostaze laice, coexistînd cu tema Providenței, a Predestinației și a liberului arbitru (împrumutate din celebra operă a lui Boethius, *De Consolatione Philosophiae).*

Erudiția mitologică și alegorismul medieval servesc la prezentarea iubirii senzuale, alături de formele sacerdotale, privite cînd cu venerație, cînd cu ironie. Strategia complicată a iubirii, în care « ostașul » credincios în « slujba » femeii iubite are de înfruntat felurite piedici se preschimbă în aventură[4]. Vechiul « amour courtois » capătă o tentă lumească, păgînă. Eticii cavalerești i se substitue o morală naturală. Schema platonizantă folosită de poeții « dulcelui stil nou », idealul iubirii delicate (« fino amore ») se dizolvă. Chaucer începe descrierea Cresidei cu imaginea convențională a « frumuseții de pe alt tărîm », dar o abandonează repede în favoarea unei caracterizări sugestive, de mare finețe realistă. Modestă și semeață, supusă și îndărătnică, ingenuă și abilă, spontană și calculată, infidelă și credincioasă, Cresida este întruchiparea « eternului feminin ». Scena în care, ademenită de Pandarus, ea poposește peste noapte în casa acestuia, cedarea ei pe jumătate consimțită, pe fundalul simbolic al ploii, constituie unul din marile momente ale literaturii universale. (« Cum pe Cresida n-o brodise Sfîntul / Prea proastă, nu s-a împotrivit hapsîn /. Și cum ploua de prăpădea pămîntul / Și-a zis: « Oricît, mai bine să rămîn ». Chaucer surprinde cu o intuiție psihologică ne mai întîlnită pînă atunci, toate fazele iubirii, de la « straniu dulce chin », cel al dorinței, la « cereasca

---

[3]. J. Dryden, « Preface to the Fables », *Poetry, Prose and Plays,* Selected by Douglas Grant, Rupert Hart-Davis, London, 1964, pag. 485

[4]. Vezi E. Auerbach, op cit. pag. 248

Scanned with OKEN Scanner

sărbătoare » a împlinirii, pînă la « cruda despărțire » pe care o aduc zorii și goliciunea tristă a destrămării ei. (« Și cum stau ei în brațe strînși, pe pat / Nimic n-a fost la fel ca în trecut »). Figura memorabilă a lui Pandarus (intrat în lexicul limbii engleze), codoșul mucalit și hîtru, voyeur și afabil, vorbind în pilde și zicale, la care experiența vieții se confundă cu înțelepciunea, prefigurează curteanul Renașterii. Sfaturile pe care le dă lui Troilus evocă învățăturile lui Polonius către fiul său Laertes: « Dar vezi, frîu scurt să ai și strîns strunit / cu valul vremii mergi, nu-l lua în piept / . . . / Cîștigă cel ce rabdă înțelept. / Cinstit fii, dar pieziș — nu chiar de-a drept . . . »

Observația realistă, complexitatea personajelor și ritmul alert al narațiunii fac din *Troilus și Cresida* primul « roman » al literaturii engleze. Farmecul lui stă mai ales în oralitatea stilului, în verva geniului popular din bestiare și *fabliaux*-uri, care însuflețește construcția elegantă a poemului.

Chaucer se adresează unui auditoriu, așa cum apare în miniatura reprodusă în volum, citindu-și versurile la curtea lui Richard al II-lea. El se prezintă în postura de povestitor, « deapănă » istoria lui Troilus unor ascultători prezenți « cu noi aici », dar are în vedere, în același timp, un posibil « cetitor » și conștiința posterității: (« Mergi, carte mică, mică tragedie / Dea Domnul har și zile cui te-a scris »).

În trecerea de la cultura orală la cea tipografică, convenția anonimității se află ea însăși în curs de dispariție. Poetul invocă mereu o sursă autorizată, pe Homer, Dares sau Dictys, unde se află « gestele troiene » (« Și poți a le citi să-ți treacă de plictis »), un autor imaginar (Lollius) numit « bardul » sau « condeierul », dar este vorba deja de un procedeu narativ (folosit mai tîrziu sub forma manuscrisului găsit, în romanul secolului al XVIII-lea). Disimulîndu-se atît de evident, Chaucer nu face decît să se pună în valoare: « Cum zice condeierul și eu zic. / Iar dacă în simțire-s mai calic, / Mirare nu-i, eu îl urmez orbește, / Iar orbul la colori nu osebește ». Oralitatea influențează și atitudinea poetului, oscilînd între implicarea emoțională a povestitorului și detașarea estetică a artistului.

Scris în celebra strofă regală (« rhyme royal »), alcătuită din 7 versuri decasilabice, rimate *ababbcc*, legată de numele lui Chaucer, metrica se adaptează ritmului narativ, într-o perioadă în care diferențele între poezie și proză sînt încă fluctuante.

Dacă Arnold vorbește pe bună dreptate de « fluiditatea dumnezeiască a rostirii » sale [5], nu trebuie uitat că Chaucer scrie în engleza medie, care-și pierduse, chiar și pentru Dryden, la 1699, dulceața și savoarea.

Traducerea realizată de Dan Duțescu după originalul cuprins în volumul *Chaucer's Major Poetry*, editat de Albert C. Baugh are efectul unei transfigurări. Prin modularea scriiturii în deplină armonie cu spiritul originalului, prin orchestrația măiastră a registrelor stilistice, o muzică de clavecin transparent-fragilă se preface în rapsodie. Prefața, notele și comentariile semnate de traducător, dovedind alese calități de filolog și critic, pun în valoare bogăția de sensuri a poemului, înlesnind receptarea lui.

Prin acea « gaieté d'esprit » și prin oralitatea stilului, Chaucer se apropie de Rabelais și de Creangă, în același timp [6]. Așezați în loje diferite ale istoriei literare, ei se află deopotrivă în pragul trecerii de la o cultură orală la una vizuală. Intuind

---

[5]. Matthew Arnold, « The Study of Poetry », *Prose and Poetry*, Scriber's Sons, New York, 1927, pag. 91

[6]. Vezi comparația între Rabelais și Creangă, Tudor Vianu, *Arta Prozatorilor români*, EPL, 1966, pag. 155

această constantă stilistică, limba transpunerii se apropie de graiul snoavelor și baladelor populare.

Traducerea se realizează la toate nivelele prin analogie funcțională și accentuare stilistică, respectînd fidel schema metrică a poemului și muzicalitatea textului. Aliterația omisă într-un vers, este recuperată în altul: «The rose waxeth swete, smothe and softe» apare în forma «trandafiri moi, dulci, îmbietori», dar în aceeași strofă «the gladde morwe» devine «zori zglobii». Tautofonia este folosită chiar atunci cînd nu apare în original, pentru efectul ei plastic și umoristic: «Vedeți Troil cum fierbe-n miere fiere» («Was Troilus not in a cankerdort»).

Construcțiile asindetice și paratactice sînt în general ramificate în structuri complexe pentru a evita monotonia frazării. Coordonarea se realizează prin conjuncții variate. Polisindetonul sau anafora sînt redate atunci cînd măresc expresivitatea: «Și-ncepe mare, ea cu sineși sfadă, / Și singură se-nvață și dezvață, / Și pricina o-înnoadă și-o deznoadă»; «Vai nestematei fără de foloase / Vai ierbilor netămăduitoare / Vai frumuseții aspre, nemiloase» Dan Duțescu folosește adesea anacolutul pentru a accentua oralitatea, chiar atunci cînd nu este prezent în text: «S-a pus în pat de cum a înnoptat / Și pînă-n zori . . . ca știuca pe uscat».

Arhaismele morfologice nu sînt redate de traducător pentru a nu îngreuna înțelegerea textului. El folosește în schimb, paranomaza («vești-povești», «moș-pogroși», «zorit-pripit») și parigmenonul («viața și-o temea cu teamă mare») des întîlnite în poezia populară. Hendiada este frecvent restituită prin subordonare: «noian de amărăciune» («every torment and adversite»), «vorbirea-ți firoscoasă» («thy wordes and thy lore»), «pacoste zăludă» («wo, distress»).

Arhaismele folosite de traducător sînt puțin numeroase: «zapis», «vlăvi», «zulie», «în darn». În mod aparent paradoxal neologismele franțuzești din textul lui Chaucer sînt redate prin arhaisme (de origine neogreacă, în mare parte) realizînd același efect entropic: «evghenie» («gentilesse»), «sindrofie» («companye») «fancadsie» («opinioun», «milosîrdie» («pite»). Predomină formele populare sau regionale: «navîrlii», «poară», «hojma», «abraș». «răbdărui», «atîtica», «nimică», «oleacă», «tam-nisam», «tura-vura», diminutivele și expresiile familiare: «grecii, bată-i vina», «așa-i mersese buhul», «dragostea-l vîrîse rău în sac», «și, ia nu-i mai căta durerii-n coarne».

Transcrierea apare rar, chiar și în cazul numelor proprii sau al expresiilor specifice limbii engleze. Traducerea se face de obicei prin accentuarea termenilor neutri din punct de vedere stilistic, sau aparent neutri pentru cititorul modern: «schilava urzică», («foule nettle»), «ca gerul lui ghenar» («as frost in winter moon»), «ca neaua peste jar» («as snow in fir»), «ciupit de-o bănuială» («I took some what suspecioun»). De cele mai multe ori tălmăcitorul amplifică sau condensează sintagmele folosite de poet: «ținîndu-și dorul subt obroc» («to hidden his desir»), «să-i murmur la ureche sub năframă» («I tolde her in her ere»), «din ce plămadă-i» («what thing and which is he»), «în vîrtejala crudei sale roți» («For as her list, she play'th with and bonde»). Se face adesea apel la conversiune: «smernic» («I resigne»), sau motivare poetică: «mînă largă» («bountevous»), «cu-n inimă cîrcei» («to grone»), «cazi în brînci» («to knele»). Substituirea se realizează prin termenul autohton: «dor» («desir»), «hora» («daunce»), «rachie» («licour»), «cocoane» («sire»), «frumoasa neichii» («nece myn»). Îndrăgostitul este «bolnav de jind», «își spune oful» și «stihia iubirii». Dan Duțescu izbutește în același timp să redea eleganța și rafinamentul poemului chaucerian: «Din cuget astfel își croi oglindă / În care plăsmuia făptura ei / Și mult rîvnea prilej cîndva să prindă / să-i spună tot aleanul dragostei / Și să-i slujească de frumoasă ce-i».

Scanned with OKEN Scanner

Transpunerea, într-o limbă românească de o mare bogăție și expresivitate, are efectul unei lanterne magice, dezvăluind în delicata țesătură a poemului medieval, coloritul și frumusețea pe care un text patinat de vreme le ascunde cititorului profan.

Prezentarea grafică, sugestiv realizată de Emil Coliban, ilustrațiile reproducînd pagini de manuscris sau scene din războiul troian, vinietele amintind de vechea artă a înluminurii, pun în valoare această remarcabilă restituire.

ALINA CLEJ

CREANGĂ
în limba engleză

tălmăcit de ANA CARTIANU și R.C. JOHNSTON

Traducerea capodoperelor literare este un important act de cultură. Ea le dă un nou destin, înscriindu-le în circuitul universal al valorilor, căruia ele îi aparțin de drept, dar în care, pentru a se integra în fapt, e nevoie să fie tălmăcite în alte limbi. Un asemenea act este, incontestabil, și transpunerea în limba engleză de către Ana Cartianu și R.C. Johnston a unuia dintre cele mai remarcabile texte ale literaturii române — « Amintirile din copilărie », « Poveștile » și « Povestirile » lui Ion Creangă [1] Ele se numără printre creațiile care au pătruns cel mai adînc în conștiința literară și lingvistică a poporului român, confundîndu-se cu spiritul și limba în care se exprimă personalitatea distinctă a acestuia. Acesta este, de altfel, testul suprem al valorii artistice a operelor literare. Gîndurile, simțămintele și cuvintele din care ele sînt alcătuite se topesc cu timpul în gîndurile, simțămintele și cuvintele celor de un neam cu scriitorul. Rostirile memorabile ale marilor scriitori devin parte integrantă a limbii în care ei au scris, și oamenii le folosesc fără să mai știe uneori că ele s-au născut de sub pana unui anume semen al lor. Multe din proverbele, zicalele, maximele, sentințele, vorbele de duh și expresiile uzuale ale unui popor își au obîrșia în operele scriitorilor săi de frunte. Această virtute și soartă, pe care le au doar capodoperele literare, decurg în chip firesc din profundul adevăr uman pe care ele îl conțin și din frumusețea formei și limbii în care acesta este întrupat și care sînt la fel de ireductibile ca și geniul ce le-a plăsmuit. Produs-unicat al unei personalități artistice nerepetabile, marea operă literară este cea mai desăvîrșită expresie a spiritului și limbii unui popor, calitate în care rezidă specificitatea ei națională, prin care ea își cucerește perenitatea în panteonul culturii naționale și care îi deschide calea unui destin universal. Opera lui Creangă este o asemenea proiecție ireductibilă a sufletului și graiului românesc. Ea aparține deopotrivă patrimoniului spiritual al țării sale și celui al omenirii întregi. Dar, ca orice astfel de creație unică, ea se supune cu greu tălmăcirii într-o limbă străină. Faptele de viață dintr-un anumit spațiu uman, experiența celui care le percepe, le trăiește și le dă expresie literară, ca și toate ficțiunile ce poartă puternic amprenta acelui spațiu opun, prin specificitatea lor, o deosebită rezistență transpunerii lor în termenii limbilor proprii altor spații socio-culturale. Semnificația lor ontologică esențială le leagă însă

[1] Ion Creangă, *Memories of My Boyhood, Stories and Tales*, « Minerva » Publishing House, Bucharest, 1978

Scanned with OKEN Scanner

de universaliile existențiale, caracterologice și experiențiale ale umanității, făcîndu-le inteligibile și relevante pentru alte sensibilități, dacă straiele noi în care ele sînt îmbrăcate prin traducere nu întunecă transparența acestei semnificații. Aici stă dificultatea deosebită în traducerea operelor literare cu un pronunțat caracter național, ca cea a lui Creangă, atît de inimitabilă în neaoșismul ei. Și tot aici stă și meritul deosebit al traducătorului care izbutește să găsească într-o altă limbă mijloacele de expresie capabile să redea, în esențialitatea lor, caracteristicile discursului unei astfel de opere. Profesor dr. docent Ana Cartianu, distinsă cunoscătoare a limbii și literaturii engleze, și profesorul universitar englez R.C. Johnston, romanist iubitor al limbii și literelor românești, au acest merit. Căci traducerea lor, rod al unei îndelungi strădanii și al unei fericite conjugări de competențe, păstrează neștirbite plasticitatea și savoarea originalului, grație tocmai faptului că, apelînd la o largă gamă de registre ale limbii engleze, ei au găsit un echivalent adecvat nu numai pentru structura lexicală și sintactică a textului lui Creangă, ci — lucrul cel mai important — pentru stilul și tonul său specific. Acest adevărat tur de forță face din volumul apărut în Editura Minerva o realizare artistică remarcabilă și deci un veritabil eveniment literar.

Există , de sigur, mai multe feluri de a traduce un text literar aparținînd unei perioade trecute. El poate fi, bunăoară, redat într-o limbă strict contemporană, modalitate practicată într-o serie de țări și urmărind în primul rînd asigurarea deplinei accesibilități a textului și ușurarea receptării lui de către cititorii de astăzi. Dar limba fiecărei epoci, eternizată prin scrierile acesteia, își are farmecul și pitorescul său. De aceea, în orice versiune modernizată a unui text din trecut, oricît de fidelă ar fi ea sub raport denotativ, se pierde ceva care este parte integrantă a unicității lingvistice și estetice a textului respectiv. Același lucru se întîmplă și într-o traducere, atunci cînd ea nu caută să reconstituie cît de cît trăsăturile limbii originalului, caracteristice epocii în care acesta a fost scris. Nu este vorba aici de o arhaizare excesivă, de natură să îl oblige pe cititorul contemporan să apeleze frecvent la ajutorul dicționarului sau al unui glosar, ci de o măsură justă între aceste două modalități, de o formulă care să îmbine armonios cerința inteligibilității lingvistice a textului pentru cititorul din ziua de azi cu cea a păstrării, în limitele posibilului oricărei traduceri, a culorii distinctive a limbii scriitorului dintr-o epocă trecută.

Traducerea engleză a lui Creangă dovedește că o asemenea măsură justă este pe deplin realizabilă. Modulîndu-se după inflexiunile vocii și după tonul povestitorului, ea transmite cititorului străin culoarea și atmosfera inedită a descrierilor acestuia, tonul cald, nostalgic al amintirilor sale despre locurile, oamenii și zilele fără griji ale copilăriei, adînca sa umanitate, umorul său nesecat, firescul și simplitatea manierei sale narative, timbrul său de neconfundat. Începutul părții a II-a a « Amintirilor din copilărie » ilustrează pregnant această mlădiere a traducerii după original:

"I don't pretend to know what other people are like, but for myself, I seem to feel my heart throb with joy even to this day when I remember by birthplace, my home at Humulești, the post supporting the flue of the stove, round which mother used to tie a piece of string with tassels at the end of it, with which the cats played till they dropped exhausted, the flat ledge of the stove that I used to cling to when I was pulling myself up and learning to walk, the place on top of the stove where I used to hide when we children played at hide-and-seek, as well as other games and delights full of childlike fun and charm. Lord, what good times those were, for parents and brothers and sisters were hale and hearty, there was everything needful in the house, the sons and daughters of our neighbours were for ever romping with us, and everything was exactly as I liked best, without a shadow of ill-humour

Scanned with OKEN Scanner

as if the whole world were mine ! I myself was as happy as the day was long, whimsical and playful like the gusting wind" [2].

« Nu știu alții cum sunt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi, băieții de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie ! Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea !

Și eu eram vesel ca vremea cea bună și șturlubatic și copilăros ca vîntul în turbarea sa » [3]

După cum se arată în « Cuvînt înainte », autorii, căutînd modalitatea cea mai potrivită de transpunere în engleză a scrierilor lui Creangă, au respins ideea alegerii unui dialect englez anumit, deoarece o astfel de soluție ar fi exagerat deosebirea dintre limba povestitorului și vorbirea populară românească, și au adoptat formula unui limbaj idiomatic îmbinat cu doze bine cîntărite de arhaisme lexicale și gramaticale și de cuvinte dialectale și liber de elemente livrești. O analiză a felului în care au fost rezolvate numeroasele probleme de ordin lexical pe care le ridică redarea într-o limbă străină a operei lui Creangă dezvăluie discernămîntul de care au dat dovadă autorii traducerii engleze în alegerea soluțiilor. Un aspect al acestui nivel primar al textului îl constituie termenii, adesea regionali, denumind obiecte, meșteșuguri, profesiuni, ranguri, obiceiuri, activități și alte aspecte ale vieții din lumea amintirilor, povestirilor și poveștilor lui Creangă, care dau narațiunii sale acea concreteță senzorială specifică, evidențiind un ascuțit spirit de observație și o predilecție pentru notarea detaliului semnificativ. Un exemplu tipic de acumulare a detaliului circumstanțial îl oferă descrierea locuinței lui Pavel ciubotarul din Fălticeni, la care Creangă a stat în gazdă, împreună cu tovarășii săi, ca elev al școlii catihetice:

« Pavel era holtei, și casa lui destul de încăpătoare: lăiți și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul, și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, mușcheă, pedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, cleiu și tot ce trebuie unui ciubotar. [4] ».

În versiunea engleză, termenii respectivi provin din limba generală, fără ca aceasta să impieteze asupra efectului de ansamblu, fiindcă pentru cititorul obișnuit ei oricum descriu lucruri ce nu-i sînt foarte familiare:

"Pavel was a bachelor and his house was roomy enough. There were benches and beds all round the walls, and one more by the stove, and they were all taken. Our host, after working the whole day through, would take it easy upon the stove, among boot-trees, shoemaker's lasts, sole-extenders, a shoemaker's table, knives, sharp double-bladed knives, sleeking-steels, straps, pegs and wedge-shaped pieces of leather, thread, a broken plate with green vitriol, cobbler's wax and all things necessary to shoemaking." [5]

---

[2] Op. cit., p. 36
[3] Ion Creangă, *Opere*, Editura Minerva, București, 1972, pag. 232
[4] « Amintiri din copilărie », în *Opere*, pag. 269
[5] *Memories of My Boyhood*, pag. 69

Scanned with OKEN Scanner

O altă problemă cu care este confruntat traducătorul lui Creangă în sfera lexicului este cea a numelor unora dintre personajele care populează lumea poveștilor. Întrucît aceste nume definesc trăsăturile caracteristice ale făpturilor respective, ele trebuie să fie traduse pentru ca cititorul să le înțeleagă natura și rostul. Aici intervine, dincolo de competență, acea fantezie și inventivitate de care au dat dovadă autorii versiunii engleze. Căci Span-High-Cubit-Beard (Statu-Palmă-Barbă-Cot), Stonecold (Gerilă), Hollow-Belly (Flămînzilă), Dry-Throat (Setilă), Quick-Eye (Ochilă), sau Birdie-Flatbody-Spin-Out (Păsărilă-Lăț-Lungilă) nu mai sînt simple traduceri, ci adevărate creații lingvistice care redau semnificația esențială a numelor românești. Următorul pasaj din « Harap-Alb », relatînd întîlnirea eroului cu Ochilă, ilustrează admirabil această virtuozitate inventivă:

"Then Harap alb clapped his hands over his mouth and said: God keep us from madmen, for much are they to be pitied, poor things ! You feel like laughing and weeping, both at once ! But it's clear, that's how it was ordained for them. This must be the famous Quick-Eye, brother to Dead-Eye, first cousin to Blear-Eye, nephew to Lie-in-the-Lurch, of the village of Eye-It, over the way to Hit-It, or of the borough of Look-Him-Up, bordering on Seek-Him-Out-No-Trace-to-Find. In fact, there's one Quick-Eye in all the world, who looks at everything and everybody in his own way, yet himself he does not see how handsome he is: a clothed and besotted clod of earth, capped by one eye, may it keep off the evil eye !" [6]

« Harap-Alb atunci se bate cu mîna peste gură și zice:

— Doamne ferește de omul nebun, că tare-i de jălit, sărmanul ! Pe de-o parte îți vine-a rîde și pe de alta îți vine a-l plînge. Dar se vede că așa l-a lăsat Dumnezeu. Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pămîntului, care vede toate și pe toți altfel decît vede lumea ceealaltă; numai pe sine nu se vede cît e de frumușel. Parcă-i un boț, chilimboț boțit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie diochiu ! » [7]

Cel mai mult impresionează însă în această traducere finețea cu care autorii au reconstituit în engleză verva, vigoarea, expresivitatea, structura idiomatică și ritmurile discursului narativ al lui Creangă, cu caracterul său esențialmente oral. Să-l ascultăm, de pildă, pe povestitor în acest fragment din « Dănilă Prepeleac »:

"To cut a long story short, what with one thing and another, one offering a little more and the other coming down a bit, Prepeleac gave the goat over ! Then he seized the gander and walked on, to the market. When he got there, the gander, eager to get at the geese, was honking as loud as he could: Ga, ga, ga, ga !

'There ! Rid of the devil and landed with his sire; this bird's deafening me. I'll get you off my hands quick, you quarrelsome brute !'

And passing a merchant who was selling bags he bartered the gander against a flat-bottomed bag with long bands to tie round the neck. He took the bag, turned and twisted it and surveyed it on all sides, and then he said: 'Now you've made a hash of it ! you started with a pair of oxen that it did one's heart good to look at, and you're left with an empty bag. Oh my, oh my, oh my ! It's not the first time I've been out on my own, but it's as if the devil had clean taken my wits away.'

He lingered for a while idling about the market and then he wended his way home, and reaching the village, he went straight to his brother's to bring him joy.» [8]

---

[6] « Harap Alb » în *Memories of My Boyhood* pag. 273
[7] « Harap Alb » în *Opere*, ed. cit. pag. 149
[8] « Dănilă Prepeleac », în *Memories of My Boyhood*, pag. 181

Scanned with OKEN Scanner

« În sfîrșit, dur la deal dur la vale, unul mai dă, altul mai lasă, și Prepeleac mărită capra ! Apoi înșfacă gînsacul și pleacă tot înainte spre tîrg.

Cînd ajunse în tîrg, gînsacul, dorit de gîște, țipa cît îl lua gura: 'ga, ga, ga, ga'

— Na ! c-am scăpat de dracul și am dat peste tată-său: acesta mă asurzește ! Las', că te însor eu și pe tine acuș, măi buclucașule !

Și trecînd pe lîngă un negustor cu pungi de vînzare, dă gînsacul pe-o pungă de cele cu talger și cu baierele lungi, de pus la gît. Iè el punga, o sucește, o învîrtește ș-apoi zice:

— Na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o ! Dintr-o pereche de boi de-a mai mare dragul să te uiți la ei am rămas c-o pungă goală. Mai ! măi ! măi ! măi ! Doar știu că nu mi-i acum întăiași dată, să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat mințile !

Mai șede el cît mai șede de cască gura prin tîrg, ș-apoi își iè tălpășița spre casă. Și, ajungînd în sat, se duce drept la frate-său, ca să-i ducă bucurie » [9]

Sau pe ortacii lui Harap-Alb ciorovăindu-se în casa de aramă, unde au fost poftiți să se odihnească peste noapte de către omul împăratului Roș:

" 'Just shut up, Stonecold, will you?' the others said. 'It's almost daylight and there's no end to that nonsense of yours. The devil of a creature you are ! Stop it now, for you've talked our heads off. If anyone else wants to strike up a friendship with you, much good may it do him and may thrive on it. As to us, we're very nearly beside ourselves. As if anyone could get any peace with you about ! Just listen to him: rattling away like a battered mill. You can hear him everywhere. Much ado about nothing, just like a madman. You're all right for the woods, old fellow, to live with bears and wolves, but not fit for royal household or living among decent people.' " [10]

— Ia tacă-ți gura, mă Gerilă ! ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă, și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești ! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine aibă-și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? l-auzi-l-ăi: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure, cu lupii și cu urșii, dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade. [11]

Nu există, probabil, traducere în care pentru un lucru sau altul să nu se fi putut găsi o soluție mai bună. Și soluțiile detaliilor sînt, fără doar și poate, extrem de importante. Dar o traducere e cu adevărat izbutită numai atunci cînd spiritul și registrul ei sînt, ca în *Memories of My Boyhood, Stories and Tales*, consonante în esență și în ansamblu cu cele ale originalului.

IOAN AUREL PREDA

---

[9] « Dănilă Prepeleac », în *Opere*, ed. cit., pag. 41—42
[10] « Harap Alb », în *Memories of My Boyhood* & C., pag. 279
[11] « Harap Alb », în *Opere*, ed. cit., pag. 155

Scanned with OKEN Scanner

GELU IONESCU

La première jeunesse d'Eugène Ionesco

Pour la critique française, pour la critique occidentale en général, la carrière littéraire d'Eugène Ionesco commence en 1950. Pour la critique et la littérature roumaine, cette carrière prodigieuse commence en 1928, année où le tout jeune élève d'alors débuta comme poète. Il est rare qu'un auteur appartienne successivement à deux littératures. C'est là chose atypique, presque étrange, donc intéressante. Car, avant de devenir un problème de la littérature, cette double appartenance successive est un problème de l'auteur, de son destin. Le passage d'une langue d'expression artistique à une autre, d'une littérature à une autre — par un double début et par des expériences littéraires extrêmement diverses, ne pouvait manquer de laisser des traces profondes dans la conscience esthétique (et pas seulement esthétique) de l'auteur.

La langue maternelle de l'auteur de *La Cantatrice chauve* a été le français. Ionesco n'a appris le roumain que tard, mais ses écrits de la fin de l'adolescence nous révèlent une parfaite maîtrise de la langue roumaine. Il n'est pas exclus que la fameuse « crise du langage » qui constitue l'un des principaux ressorts des pièces de début, soit aussi une conséquence de son bilinguisme. A notre connaissance, Ionesco n'a écrit qu'en roumain jusqu'en 1940, année où il s'est établi définitivement en France. Parmi les nombreux automatismes du langage qui font exploser l'édifice de la communication dans *La Cantatrice chauve* ou dans les pièces du même cycle, beaucoup sont de toute évidence des décalques d'après des formulations roumaines. En se mettant à apprendre l'anglais (La *Cantatrice* s'appelait au début *L'anglais sans peine*), l'auteur a découvert avec stupéfaction des « vérités surprenantes », le fait que « les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient,

Des fragments de cette étude ont ete présentés à Cerisy-la-Salle, dans le cadre de la table ronde ayant comme thème: « Ionesco dans le monde ».

Scanned with OKEN Scanner

AUX SOURCES D'UNE EXPÉRIENCE LITTÉRAIRE INSOLITE

enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés », et si l'automatisme du langage a pu se montrer si choquant et si dramatique, c'est précisément peut-être en raison de l'expérience (poussée jusqu'au *niveau artistique de la littérature*) d'un bilinguisme aussi prolongé.

L'entrée de Ionesco dans la littérature française se fait par un refus exaspéré de *l'idée* de langage, du mécanisme de la communication, révélé avec la découverte du mécanisme verbal du théâtre, c'est à dire avec son essence la plus conventionnelle et, dès le début, exaspérante pour l'écrivain. Le théâtre ionescien est né d'un refus, l'instinct du dramaturge le menant directement à l'essentiel. Il semble que nous nous trouvions devant l'expérience ultime et radicale d'une carrière, après quoi le silence intérieur des personnages pourrait s'étendre aussi au langage. *La Cantatrice* pouvait donc être tout aussi bien une fin et elle est devenue un début parce que l'auteur a eu la « curiosité » de voir comment allaient fonctionner jusqu'au bout les mécanismes découverts par hasard, comme il le dit souvent lui-même. Et puis l'évolution de ce théâtre n'est elle pas, au fond, une récupération du langage, graduelle et parfois insaisissable, jusqu'à accéder à l'empyrée de la poésie? Un chemin inverse, une victoire sur la stérilité et la lucidité dernière qui se confond avec le silence? Nous pensons que ce chemin n'aurait pas été possible, s'il n'y avait eu, auparavant, une expérience artistique, littéraire pour conduire à l'exaspération d'où jaillit le deuxième début. Une grande énergie artistique s'était accumulée, qui avait rendu possible une esthétique de l'échec.

C'est de ces « années d'apprentissage » d'avant 1950 que nous continuerons de nous occuper ici. Et il est bien possible qu'elles eussent été oubliées, s'il n'y

Scanned with OKEN Scanner

avait eu la carrière littéraire française de Ionesco, ou peut-être ne seraient-elles restées qu'un petit chapitre de l'histoire de la littérature roumaine. Car pour aussi paradoxal que cela soit, Ionesco a « échoué » dans la littérature roumaine — et cet échec a constitué un très long drame pour l'auteur, pour l'homme et son destin. C'est ce qui explique d'ailleurs le laconisme de Ionesco lorsqu'il se rapporte à ses débuts roumains, c'est ce qui explique de même pourquoi, après 1950, il a si peu récupéré de l'activité littéraire déployée entre 1928 et 1940: une activité où ce qui fait entièrement défaut, c'est précisément... le théâtre !

D'ailleurs, l'intérêt pour les écrits roumains de l'auteur des *Rhinocéros* est un phénomène tardif et conditionné par le succès mondial du dramaturge. Et cet intérêt, cette curiosité de la redécouverte n'ont pas laissé de susciter bien des perplexités là où, precisément, l'écrivain avait commencé sa première carrière littéraire. Car la quête du jeune écrivain qui commence beaucoup de choses et n'en finit aucune, recèle de nombreux thèmes et idées qui circuleront dans la littérature européenne des 5-ème et 6-ème décennies, comme l'expression d'une crise existentielle et esthétique que la littérature roumaine ne pressentait que par quelques-uns de ses écrivains.

De toute évidence, ces « années d'apprentissage », années de recherches, d'essais, de tourments, sont vraiment un échec, encore qu'en 1950, après 10 ans de silence presque total, l'auteur prenne une éclatante revanche. Encore qu'il existe dans ce que Ionesco a écrit en roumain — et dont on pourrait faire un volume de quelque 800-1000 pages — des idées intéressantes, vivantes, que l'on y décèle une attitude extraordinairement conséquente, encore que la profusion de pensées et de paradoxes, de polémiques et d'attitudes non-conformistes justifie une place accrue, une attention plus marquée dans une histoire de la littérature roumaine qui ignorerait totalement les écrits français. Mais cette vision à *ignorandi* n'est plus possible, tout comme il n'est pas douteux que Ionesco en Roumanie n'a pas été un grand écrivain injustement ignoré, mais un esprit critique intransigeant, largement ouvert, fort semblable en cela à de nombreux critiques d'aujourd'hui qui s'efforcent de considérer la littérature roumaine, au travers de ses valeurs, dans une perspective européenne. Son radicalisme, en général négateur, contrariait ses contemporains, mais il y avait là les prémisses d'affirmations aujourd'hui très actuelles. Pour les lettres roumaines, comme pour les lettres françaises et la littérature en général, Ionesco est un cas paradoxal. L'un des plus grands dramaturges de ce siècle est, dans le même temps, l'un des sujets les plus incommodes pour l'exégèse. Car il aura fallu 20 ans à l'auteur de *La Leçon* pour en arriver au théâtre, temps pendant lequel il s'est essayé à tout, hormis le théâtre, où il a raté une carrière de critique et, par un jeu du destin, est passé d'une littérature insuffisamment connue dans l'une des grandes littératures du monde !

Le jeune écrivain débuta donc comme poète post-symboliste, chez lequel le sentimentalisme de l'adolescence s'alliait à de graves accents d'auto-persiflage. Passager également, son intérêt pour la chronique plastique — auquel fait rapidement suite une attirance pour le commentaire critique. Il acquiert très vite dans la bohême littéraire la réputation d'un non-conformiste, d'un enfant terrible faisant la contradiction aux autorités littéraires et se montrant tout aussi sceptique à l'égard des orientations traditionnalistes qu'à l'égard des avant-gardes. Sa verve et son goût du scandale, son apparente facilité d'écriture et l'intelligence paradoxale de ses arguments en font un personnage de la vie littéraire roumaine, surtout après le couronnement, en 1934, de son volume d'essais négateurs intitulé

Scanned with OKEN Scanner

NU (Non), qui suscita de vives polémiques (plus de 20 interventions) et combla l'orgueil du précoce homme de lettres.

Dix années durant, Ionesco s'est complu dans cette situation, écrivant des chroniques, des essais et — suivant en cela la mode de la confession littéraire lancée par Gide — de nombreuses pages de journal, des fragments de cahiers que la littérature française allait connaître, partiellement toujours, à la fin des années '60.

Ces chroniques et essais littéraires de la 4-ème décennie n'ont d'intérêt spécial que pour la littérature roumaine, Ionesco s'y occupant des écrivains roumains modernes, des voies suivies par la tradition, de l'idée de spécificité, etc. Pétillant et original, le jeune critique met en circulation des opinions intéressantes, même lorsqu'elles sont très vulnérables — mais tout ceci ne concerne au premier chef que le développement de la littérature roumaine. Une littérature avec quelques grands poètes, avec des tentatives vigoureuses et intéressantes dans l'épique, avec des essayistes et des critiques remarquables — malheureusement moins connue, beaucoup moins connue en Occident qu'elle ne le mériterait. Et nous touchons là à une source permanente d'amertume pour les écrivains roumains d'aujourd'hui, comme d'hier, mais le sujet est bien trop sensible pour que nous puissions nous en occuper ici.

Au fond, la grande majorité des écrits de Ionesco comme publiciste, illustrent sa recherche d'un mode d'expression personnel et pour y arriver il se refuse violemment à son évident talent de critique. Peu après le scandale provoqué par son volume *NU*,[1] Ionesco semble s'être lassé de la critique littéraire qui désormais ne l'amuse même plus comme exercice de l'intelligence et à laquelle il trouve toutes les raisons voulues pour la reléguer dans la sphère de l'inutile et de l'éphémère.[2] Divers fragments de journal — c'est l'appellation qu'il donne à nombre de ses pages confessives et théoriques—dénotent cependant une très vive préoccupation pour le problème de la sincérité en littérature. Esprit torturé d'angoisses (que le théâtre et les journaux français ne mettront à nu que bien plus tard), Ionesco cherche à sortir de l'impasse et demeure insatisfait de tout ce qu'il écrit et qui — pense-t-il — ne l'exprime point[3]. La critique — dit-il — n'a de raison d'être que lorsqu'elle nie, seuls justifiant l'affirmation les chefs-d'œuvre par ailleurs si rares et généralement insaisissables d'emblée. La poésie n'a de valeur qu'en tant que cri anesthétique de l'existence. Le roman est le plus conventionnel des genres — et d'ailleurs tous les grands chemins n'ont-ils pas été fermés par Flaubert, Proust ou Stendhal? En général, la littérature n'a de signification que si elle s'élève au métaphysique — et elle n'y accède que trop rarement.[4]

Néanmoins, de cette littérature—tout à la fois attrayante et abhorrée — il ne peut se séparer. Il sera, pendant quelques années, préoccupé par le problème du roman-journal (obsession de la sincérité), auquel il accorde un très vif mais aussi très capricieux intérêt. Il en publie même quelques fragments qui s'avèrent aujourd'hui inintéressants. Lorsque, au moment où paraissait *Le Solitaire*, Ionesco déclarait: « toute ma vie j'ai voulu écrire un roman; j'ai fait du théâtre en l'attendant ! », il énonçait une vérité que nombre d'entre nous prirent pour une boutade. Pour moi, qui m'étais occupé de l'activité littéraire roumaine de Ionesco, cette déclaration ne fut pas une surprise. Ionesco voulait alors écrire un roman de la sincérité totale, de dépouillement de son moi, avec toutes ses angoisses, ses craintes et ses obsessions, un roman sur sa jeunesse et son échec. Lorsqu'à Paris, en 1938, il lit le journal de Gide (de toute évidence une idole de sa jeunesse), il est déçu: cette modalité non plus, aussi authentique et profonde soit-elle, ne peut accéder au métaphysique, elle ne réussit pas à rendre esthétiquement valables les tourments de l'individu. Les lettres que l'auteur envoie à la revue *Viața*

Scanned with OKEN Scanner

Românească (l'une des plus prestigieuses et des plus démocratiques parmi les revues roumaines), trahissent un moment de méfiance totale dans la formule du roman-journal; néanmoins, l'idée d'écrire un roman demeure vivace. Il convient aussi de prendre en compte, au fil des années, le poids des événements historiques, l'offensive des gardes de fer et la fascisation de l'Europe, que Ionesco, l'appelant « la nuit de la culture », ressent comme un cataclysme auquel il s'oppose directement ou indirectement par tout ce qu'il écrit. Son départ pour la France est une conséquence de cette option politique.

Si Ionesco n'a que trop peu récupéré de son activité littéraire entre 1928 et 1940 (nous verrons tout de suite combien et quoi), il a mis par contre en circulation dans ses volumes de journal: *Journal en miettes*, *Présent-passé, passé-présent*, *Découvertes*, une bonne partie de ses notes intimes, une bonne partie des cahiers amassés au long des années et qui constituent pour lui le plus proche des témoins. La critique française n'a pas manqué d'analyser, lors de la parution de ces volumes, le dialogue entre les problèmes de l'actualité et ceux des années '38—'40, que l'auteur place en permanente confrontation. J'ai moi-même lu d'abord les Journaux français, puis, cherchant l'écrivain dans les collections des revues littéraires roumaines de la quatrième décennie, j'ai eu la surprise de découvrir de multiples fragments de ce vaste journal, fragments qui s'identifient comme thèmes, ton et tension, à ceux qui devaient être publiés bien plus tard en France. S'y révèlent une extraordinaire conséquence d'opinion, plusieurs questions fondamentales vécues jusqu'à l'obsession, la recherche d'une solution de vie et de littérature.[5] Ignorer ceci, car ces pages sont restées oubliées dans les revues, c'est se faire de la première jeunesse d'Eugène Ionesco une image totalement fausse. Le jeune négativiste, tenu pour un Gavroche de la critique, était doublé d'une nature grave, habitée par le sentiment d'un continuel échec,[6] dominée par la peur de la mort, par la quête d'une solution métaphysique jamais trouvée,[7] par une horreur profonde pour les formes de la grégarité, et vivant les angoisses d'une rare *incapacité d'adhérer*.[8] Le rejet de la littérature, ou de la critique, était le signe d'une insatisfaction bien plus profonde — un rejet doublé de la conscience d'une malédiction — celle d'un retour à la littérature. Esprit orgueilleux mais aussi sentimental, jouant la comédie de l'ingratitude à ses proches, le jeune homme a consommé une longue période de crise[9] qui n'a pas pris fin, mais n'a fait que s'atténuer par le succès littéraire d'après 1950, succès qui est peut-être aussi le produit de cette longue période d'exaspération.

Il est certain que dans ce mouvement de pendule entre des états exacerbés, entrent aussi une part d'auto-persiflage, le besoin des certitudes mais aussi leur rejet comme trop commodes, le sentiment de tout rater et de ne pouvoir s'exprimer. En fait, tous ces fragments expriment avec exactitude le fond le plus intime, qui n'a pas encore réussi à trouver l'extraordinaire modalité artistique du théâtre. Toutes les formes obsessives contenues dans les Journaux et le théâtre, lesquelles, partant de France, ont fait le tour du monde, se trouvent formulées dans les fragments confessifs de ces années-là — y compris la crise du langage,[10] y compris l'intuition du cauchemar comme source de littérature, etc. etc. De longues pages de lamentation ou de révolte, rarement ponctuées de pauses où un rêve apaisant de tranquillité (comme dans *Découvertes*, par exemple) et d'étonnement descend sur l'être torturé, peuvent former une anthologie que les volumes français ont, dans une certaine mesure, recomposée.

Bien que conditionné historiquement, cet échec est un produit de l'auteur et il constitue une expérience fondamentale, indépendamment de la littérature qui l'enregistre. Esprit critique exacerbé, capable d'orgueils et d'humiliations

Scanned with OKEN Scanner

spectaculaires, cherchant un sens à la vie et à sa vocation, sans pouvoir le trouver, le Ionesco des années précédant sa découverte du théâtre est un classique heautontimorumenos.[11] Sa façon d'être, de réagir et de se considérer lui-même, demeure inchangée au fond après le « miracle » du théâtre. Une différence fondamentale pourtant: la découverte, enfin, d'une formule, d'un mode personnel d'expression de cet intense cauchemar prolongé sur des dizaines d'années. La littérature a donné à Ionesco tout ce qu'elle lui avait refusé pendant 20 ans. Le schéma classique du destin de l'écrivain se trouve de nouveau contredit et nous revoici devant ce cas si incommode pour les amateurs de jugements paisibles et confortables.

Cependant, sa séparation d'avec la littérature roumaine n'a pas été totale après son arrivée en France. C'est ainsi que Ionesco a tenté quelques récupérations: il a présenté au public français Pavel Dan, auteur du volume de nouvelles *Père Urcan*, il a brossé de Caragiale ce portrait si pénétrant (« Caragiale est le plus grand des auteurs dramatiques inconnus »), il a préfacé *Onze récits* d' Ilarie Voronca, enfin il a essayé de « lancer » avec retard cet étrange précurseur du dadaïsme et de l'avant-garde qu'est Urmuz. Il est intéressant de noter que, durant l'intervalle 1928—1940, Ionesco n'a rien écrit sur ces écrivains et ce retour tardif nous pouvons le justifier en le mettant aussi au compte de la carrière dramatique de l'écrivain. Caragiale est un dramaturge qui, du moment où l'on a eu accès à lui (malheureusement trop peu d'occidentaux savent le roumain et la traduction perd énormément), à la subtilité et à la modernité du langage de ses pièces, ne peut plus être oublié—et de toute évidence il fait partie de la culture de de l'auteur de *Jacques*. Dans cette même sphère de « décomposition » du langage, Urmuz est l'un des plus « classiques » parmi les précurseurs inconnus, ce dont témoignent largement les textes traduits par Ionesco dans *Les lettres nouvelles* n° XII, janvier 1965. Urmuz, précurseur aux intuitions stupéfiantes quant à « la tragédie et à la comédie du langage », a été découvert en Roumanie à l'époque des débuts de Ionesco et il est devenu un étendard de l'avant-garde. Et si Ionesco n'a pu oublier ni Urmuz, ni Caragiale, c'est précisément parce que son destin littéraire a approché le type de littérature auquel les deux écrivains roumains se sont essayés.

Ionesco n'a pas cherché à faire connaître au public français deux des plus grands poètes de la Roumanie (Tudor Arghezi et Ion Barbu) sur lesquels il écrivit à l'époque où il se lança. Il s'était efforcé alors de faire voir bien plus leurs défauts que leurs qualités — mais, de toute évidence, cette « opposition » n'était qu'une forme d'admiration de la part du non-conformiste. N'oublions pas aussi que les poètes, la poésie relèvent d'une mémoire bien trop dépendante de la langue qu'emploie leur chant — et si la poésie roumaine a trouvé écho dans le lyrisme de certaines pages de l'œuvre de Ionesco, cela est difficilement contrôlable, l'expression et l'esprit de la langue française y étant bien trop parfaitement cristallisés pour que l'on puisse encore y déceler des segments étrangers à eux. Et, nous le savons bien, la carrière littéraire de Ionesco s'est éloignée de la poésie, sinon du poétique. Considérant les choses dans la perspective actuelle et pour compléter tant soit peu le minimum de bibliographie nécessaire, nous retiendrons comme intéressants pour la littérature occidentale, parmi les essais littéraires de Ionesco durant les années '30, deux articles sur Mircea Eliade (à l'époque, au début de ses recherches dans le domaine de l'histoire des religions et bien plus connu alors en Roumanie comme romancier), articles trahissant de nombreuses différences de vues entre les deux écrivains, ainsi que deux autres chroniques écrites lors de la parution des volumes de M. Blecher, auteur traduit il y a quelques années par une maison d'édi-

Scanned with OKEN Scanner

tion parisienne (*Aventures dans l'irréalité immédiate*) sous le sigle, pas tout à fait exact, et plutôt publicitaire, d'« un Kafka roumain ».

En dehors de ce que contiennent les Journaux français, Ionesco a voué à l'oubli une bonne partie de ses opinions paradoxales sur la littérature, par lesquelles il avait contrarié ses confrères roumains. Si ces opinions datent quelque peu par leur forme fortuitement spirituelle, par leur style polémique, elles n'en dégagent pas moins une ferveur et un état d'inconfort intellectuel qui sont propres à Ionesco et dont la littérature roumaine avait besoin. Tel, par exemple, un texte de plus grande ampleur mais inachevé, intitulé *La vie grotesque et tragique de Victor Hugo* (sorte de biographie parodique étayée sur une vaste bibliographie), où l'on trouve de nombreuses scènes amusantes et faciles, mais aussi une véritable diatribe contre le délire verbal (poétique et aussi politique), une campagne contre l'à-spiritualité du genie. Ce texte dénote un même talent séduit par le besoin de contrarier, mais aussi une grande facilité à construire des dialogues et des situations que le futur dramaturge méprisait totalement à ce moment là. Puis Ionesco a sans doute oublié aussi qu'il avait été l'un des premiers critiques roumains à écrire quelques essais intéressants sur Proust, sur l'hermétisme et la poésie pure, il a oublié que les objections faites par lui à l'« amoralisme » de Gide ont bien des ressemblances avec celles que nous trouvons dans les *Carnets* de Camus. Il existe d'ailleurs quelques ressemblances frappantes entre les écrits et les recherches de jeunesse de ces deux écrivains.

Le ton et le style de ce type d'opinions alertes, nerveuses et contestatives (surtout en apparence) nous pouvons les reconstituer en nous arrêtant à deux brèves annotations que nous nous proposons de ramener ici dans l'actualité. Elles sont d'autant plus intéressantes qu'il s'agit de théâtre.

Cela peut sembler incroyable, mais il s'agit là des seules notes sur le théâtre que j'ai découvertes dans tout ce passé. De toute évidence, parmi tous les genres littéraires et toutes les formes artistiques, le seul qui n'ait pas intéressé la jeunesse de Ionesco, c'est le genre . . . dramatique.

Il ignore la dramaturgie et le théâtre roumain, il n'écrit pas de théâtre et ne semble pas en lire — en sorte que ses premières réflexions de spectateur ne sont à consigner qu'en 1938—39 à Paris, lorsqu'il voit *Les enfants terribles* de Cocteau et *Ondine* de Giraudoux. Ces deux pièces lui plaisent. Jusqu'à ce moment, rien d'autre que les notes que nous avons mentionnées et qui, comme vous le verrez, constituent en quelque sorte une surprise de proportion. Les voici en traduction:

I) « Seule la catastrophe peut nous révéler notre nature intime. Le voile du quotidien et du prévu nous cache à nous-mêmes; il nous trompe sur nous-mêmes: d'où la nécessité du tragique et de l'imprévu de la catastrophe qui, dans une éclatante lumière, vienne déchirer le voile. La vie tragique est une évasion.

Mais cette nécessité psychologique et ce culte de l'imprévu tragique viennent motiver le mélodrame et le pathologique dans l'art; c'est l'anormal, et non pas le normal, qui est véridique, essentiel, éternel.

Nous croyons dans le génie objectif du mélodrame, indépendamment de la médiocrité des réalisations artistiques — accidentelles. Ce n'est pas l'esprit du mélodrame qu'il faut accuser de non-valeur, de médiocrité esthétique, mais les auteurs de mélodrame et eux seuls: Bouchardy, Victor Hugo etc. Car le mélodrame (et non le drame) est l'authentique descendant de la tragédie antique: il est l'accomplissement moderne du besoin éternel de miracle et d'horreur.

Scanned with OKEN Scanner

Le miracle a été remplacé — fait moderne — par le hasard et la coïncidence. La coïncidence équivaut psychologiquement au miracle. Le mélodrame est une tentative de réaliser une esthétique des coïncidences. La coïncidence constitue ainsi le principe original de toute action, de toute intrigue mélodramatique.

Mais la notion de coïncidence — bien qu'indiquant une similaire ou identique nécessité psychique—est, dans le même temps, une diminution de la notion de miracle, compromise par la science. Le miracle, le personnage divin occulte, invisible, mais important, central, une fois mort, on a tenté de le remplacer par la coïncidence: la science devant tout expliquer et chasser le mystère, la coïncidence devenait ainsi une explication et une motivation de l'imprévu. Une explication et une justification mesquine de celui-ci.

Deux facteurs ont déterminé la chute esthétique du mélodrame: la médiocrité, la banalisation du miracle — déchu dans la coïncidence et le hasard—et le caractère populaire, plus précisément: démocratique du mélodrame (par esprit scientifique).

Le miracle devenu coïncidence était, ainsi, *à la portée de tout le monde;* et quotidiennement possible. L'imprévu désormais vu et quasi palpable, pour cette médiocrité plébéienne. Quant à l'auteur de mélodrame, il était lui aussi un homme du public, ne s'élevant pas au-dessus du public et écrivant pour le public.

En spéculant sur la nécessité psychologique du miracle, de l'imprévu, on en est arrivé à un automatisme, à une mécanisation et à une ordonnance de l'imprévu: le miracle mécanique, partant, l'annulation du miracle.

Ainsi donc, le manque de sens métaphysique de l'époque a dégradé l'imprévu, le réduisant à la mesquine coïncidence; tout comme la spéculation littéraire l'a mécanisé, industriellement.

Par l'explication à tout prix, le miracle a été éclairci jusqu'à disparition complète: conformément à l'axiome selon lequel ce qui devient clair n'est pas interessant.

Compromettant l'imprévu — le miracle dégradé en coïncidence—le mélodrame s'est compromis lui-même.

Mais nous croyons en la réhabilitation du mélodrame, car ce qui a été tué ce n'est pas son esprit, c'est sa forme inférieure, mais accidentelle. L'horreur et l'imprévu, éternels besoins, seront éternellement viables: nous voulons l'anormal (l'anormal moral, ou l'anormal des circonstances extérieures).

En bâtissant le mélodrame sur le fondement de ces réalités de l'âme (le tragisme nécessaire) et en ignorant, ou en annulant les scrupules — scientifiques et autres — d'une réalité tout à fait particulière, on réalise le principe de celle-ci.

Les mélodramaturges ont cherché à concilier le miraculeux et le positif; et ceci fut au détriment des deux, mais, surtout, en défaveur de l'art. On a confondu, en d'autres termes, cette réalité subjective, morale, imaginative, avec la réalité objective, scientifique. On a tenté un faux passage (faux dans son principe) de l'une par l'autre; une confrontation entre les deux; un contrôle — par la confrontation. Et cela, soit par manque de sentiment métaphysique — le mélodrame est bien un pur fruit du XIX° siècle — soit par la maculation ou la honte de celui-ci.

Mais les deux relations peuvent vivre parallèlement, indépendamment, chacune d'elles tout aussi nécessaire, tout aussi vraie: en étant subjectivement, psychologiquement vraies, requises.

Il existe un mélodramatisme intérieur. Un mélodramatique des états d'âme: organique, primaire. Une stridence nécessaire. Une exacerbation. Une violence et une exagération (un pathologique) des attitudes.

Scanned with OKEN Scanner

Par un libre mûrissement des sentiments d'imprévu et d'horreur: par la libre imagination de l'imprévu et de l'horreur — par le miracle vécu — cristalliser leurs représentations scéniques.

Stridence, cri — et non pas éloquence. Illogique des coïncidences — et non motivation rationnelle de celles-ci.

Ne cherchant plus une mise en scène mécanique du miracle — le mélodrame (le vrai) saura croître librement, pleinement.

Et par une imperméabilité des deux réalités. La coïncidence redeviendra mystère. » *(Sur le mélodrame, ZODIAC, mars* 1931*)*

II) « Le théâtre est une formule d'art vulgaire. Parce que c'est un art pour la foule et parce qu'un petit espace doit pouvoir être bien vu de tous les coins d'une grande salle, les subtilités, les détails psychologiques et la discrétion ne sont pas possibles: tout au contraire, ce qui, comme réalité de l'âme, est à peine perceptible, doit sur la scène sauter aux yeux; ce que l'on murmure est clamé, crié; un pas devient une fuite; l'inessentiel s'accentue, se colore et nous apparaît déformé et trompeur.

Ce qui est clair et facile dans l'homme ne m'intéresse pas. Le théâtre ne peut présenter que ce qui est clair et facile; autrement, il n'aurait pas comment être vu, comment être enregistré par les spectateurs.

Le théâtre ne peut offrir que des conflits évidents, des conflits grossiers et ce que l'on appelle des conflits éternels. C'est à dire: de grands éléments, visibles de quatre côtés et sans recoins, sans ombres.

On sait que le théâtre est un art de convention. Mais les conventions mécanisent, tuent la vie esthétique. Pour moi, elles l'ont déjà tuée. Au théâtre — lorsque je m'y trouve par je ne sais quel hasard — je suis littéralement gêné par les fils blancs, par l'évidence des trucs. J'ignore s'il existe un auteur doué d'une ferveur suffisante pour vivifier ou allumer le spectacle; pour dépasser la convention.

Je n'aime pas les joues fardées du héros. Je ne peux souffrir ni les grosses jambes de la jeune ingénue. Ni le costume rapiécé du Prince Charmant. Ni le souffleur.

Ces ouvrages représentent pour moi je ne sais quel manque de liberté; et quelle tristesse quand il me semble que la fiction est opprimée par la réalité contingente; tirée en arrière. La poésie suggère. Le théâtre présente des morceaux difformes, impurs, d'une réalité périphérique.

Quand il a essayé de suggérer — expressionisme, théâtre du silence — le théâtre s'est embourbé dans un système de conventions encore plus lourdaud. Je répète, d'ailleurs, qu'il ne peut être subtil: toute nuance revêt des dimensions inacceptables — comme une femme qui à 18 ans est souple, fine, et à 40 ans, obèse.

Le théâtre n'augmente pas les proportions dans la juste mesure: le théâtre déforme, alourdit.

Le théâtre ne peut créer d'atmosphère. L'atmosphère est spirituelle, abstraite, et le théâtre n'a à sa portée que des décors matériels, ou des gestes qui brisent l'harmonie de n'importe quel état. » *(Contre le théâtre, NAȚIONALUL nr.* 37, 24 Juin 1934*)*.

Ces notes intempestives sont dominées par un refus du théâtre bien plus expéditivement formulé que le refus de la critique ou du roman-fiction.

Ce qui est cependant stupéfiant, c'est que, lues aujourd-hui, elles semblent être les ébauches d'interventions célèbres dans *Notes et contre-notes*, qu'elles devanceraient donc d'une vingtaine d'années. Le rejet du conventionnalisme, du psychologisme et du positivisme entrent dans un « programme » esthétique qui fera

Scanned with OKEN Scanner

carrière dans les manifestes du « théâtre de l'absurde » (quelque malheureuse que soit cette appellation qui s'est néanmoins imposée). Le théâtre souhaité semble être celui des stridences et de l'illogique, de l'anormal choquant, obtenus par la poétisation, la suggestion et l'insolite. Au fond, les pièces longues, depuis *Victimes du devoir* sont des mélodrames, dans la définition réhabilitante de Ionesco, qui saisit très profondément le « génie objectif » de ce genre tant décrié (mais aussi, il est vrai, fort compromis par le 19-ème siècle, même si ses origines remontent au 18-ème ou même à la Renaissance). L'évidence des trucs scéniques exaspère l'essayiste, cependant le grossissement des trucs, du conventionnel anti-conventionnel (obtenu précisément par l'exagération poussée jusqu'à l'absurde), même s'il n'est pas formulé mais à peine senti, flotte néanmoins dans l'air de cette démonstration terribiliste. Il conviendrait de procéder, bien plus en détail, à l'analyse, point par point, des thèses ionesciennes (inspirées par le refus du dramatique) et à leur mise en parallèle avec celles que l'on trouve formulées dans *L'auteur et ses problèmes*, *Discours sur l'avant-garde*, *Expérience du théâtre* etc. Le temps ne nous permet ici que de signaler quelques repères. On ne manquera cependant pas d'observer le sensationnel de ces « plaidoiries » « avant la lettre » pour un théâtre que l'auteur écrira 20 ans plus tard et auquel il ne rêvait même pas.

Ces textes, présentés ici pour la première fois, quelque 45 ans après, ont quelque chose d'anticipatif dans la négligence même de leur exposé, encore que celle-ci trahisse davantage un désintérêt qu'une préoccupation. Mais un désintérêt convergeant avec l'intérêt et la préoccupation croissante pour ces questions qui allaient se manifester après 1950.

Y a-t-il donc encore lieu de souligner, pour définir jusqu'au bout l'histoire de cet échec de jeunesse, que le génie littéraire de l'auteur a explosé au moment peut-être où il s'y attendait le moins et précisément dans le genre le plus ignoré, le moins digne d'attention de sa part, pendant ses 20 premières années d'expérience littéraire?

Que la suspicion dont il a continué à faire preuve à l'égard du théâtre, même après ses grands succès, est de vieille date et ne guérira jamais?

Que de ce mépris est née l'une des expériences dramatiques les plus importantes de ce siècle?

La jeunesse sans œuvres d'Eugène Ionesco nous aide à comprendre et à analyser la personnalité de l'auteur, ses mécanismes intérieurs toujours les mêmes — et, ce faisant, à en revenir à ce qui, dans toutes ces données, appartient à la littérature, donc à nous tous.

Ionesco n'est pas seulement l'un des critiques les plus exacts de son œuvre, il est aussi l'un de ses propres précurseurs. C'est ce que nous révèle, avec tout un luxe de détails, l'activité littéraire de ses débuts roumains, activité que nous avons essayé de résumer et d'analyser brièvement ici, afin de lui redonner sa place, une place bien plus ignorée qu'elle ne le mérite. La première jeunesse de Ionesco est un « échec », la deuxième un triomphe: mais l'homme et ses problèmes demeurent les mêmes avec une rare conséquence.

Nous sommes ici dans un nouvel *Impromptu*, que nous pourrions appeler *L'impromptu de Cerisy;* et moi — combien-t-ième Bartholomeus? — j'ai dévoilé devant vous ce qu'il y eut avant la *Cantatrice*, comme dans un prologue du théâtre antique:

« La pièce est commencée: — Ionesco, vous êtes là? »

Scanned with OKEN Scanner

1. « Que je suis — pas bête et pas sérieux — cela, je l'ai moi-même écrit en long et en large dans mon livre NU; 300 pages. Eux (les critiques de NU) n'ont pas compris que je leur avais monté un bateau et qu'en réalité, loin d'être pas bête et pas sérieux — je suis très bête et très sérieux . . .

J'ai l'intention d'écrire un livre où je renforcerai cette affirmation: je suis bête ! Je suis sérieux.

Les critiques écriront, découvriront: il est sérieux ! dommage qu'il soit bête . . . » (Journal, Familia nr. 5—6, sept. oct. 1934)

2. « La critique est un peu futile, complètement dénuée d'importance. Comme la culture. Comme la vie sociale. Qui révèle leur non-importance et leur futilité? La mort.

C'est dit avec laideur, mais franchise ». (Journal, Familia nr. 5-6, sept. oct. 1934)

3. L'expression ne me présente pas. Elle ne me représente que dans le sens de la substitution. B envoyé à la place de A est pris pour A.

L'expression m'uniformise, elle me rend semblable aux autres; elle n'est même pas le premier mensonge, à la frontière de la vérité, mais exprime des mensonges préétablis, anciens, rigides. L'expression ne brise pas les cadres; l'expression me fait entrer dans des cadres; l'expression est, en fait, l'inexpression divinisée; elle m'étouffe sous des mots, des traditions, des lois, sous le conventionnalisme. Comment me reconnaître dans le conventionnalisme? Comment puis-je me singulariser, comment puis - je me cerner — alors que l'expression est faite pour être diffusée, pour m'exprimer devant tous, pour me généraliser? Je ne peux exprimer de moi que ce qui ressemble aux autres, ce qui a été dit jusqu'ici? je suis dirigé par une loi dictatoriale, qui m'oblige à répéter mécaniquement tout ce qui a été jusqu'ici ou quelque chose seulement de ce qui a été jusqu'ici — légère nuance dans la répartition d'éléments inchangés.

A l'instant où je pourrais réussir à m'exprimer — mais je ne vois pas comment — il me faudrait tout oublier ! ne plus ressembler aux autres — je serais considéré comme fou.

Dès le moment où l'on accepte une discipline, une technique — dès ce moment — là on commence à se trahir, à abdiquer de soi-même. Mais on ne peut être soi pour soi-même. Pour les autres, on est eux, ou on est tous.

J'ignore comment l'on pourrait dans ce que j'écris, relever entre les lignes ce qui a été trahi par l'expression; comment je pourrais retrouver l'individu — quelle que soit la cote de sa valeur sur la fortuite échelle esthétique — dans sa déroute même, dans la voie qui s'éloigne de lui-même. Voir au moins son ombre. Parce que cette expression qui le trahit n'est même pas son ombre; c'est un fantoche très concret, très plein de son, de chiffes. » (Nu, p. 263—266)

4. « Mesdames et messieurs, ou bien Dieu existe, ou bien il n'existe pas. Si Dieu existe, il n'y a aucune raison que nous nous occupions de littérature. Si Dieu n'existe pas, il n'y a encore aucune raison que nous nous occupions de littérature.

Cela n'a pas de raison parce que nous sommes sans importance. Je ne puis marcher, je ne puis voler, car la terre me retient par sa soi-disante loi de la gravitation, je ne puis fuir, je suis prisonnier, comme le dit fort bien Dostoïevsky (. . .) j'ignore même si je puis me suicider, c'est à dire si le suicide a de l'efficacité. (. . .) Parce que nous mourons tous. Parce que la présence la plus troublante est cette présence de la mort qui vit en nous, que nous sentons, que nous humons dans les fleurs, dans le ciel. Que je vois sur les lèvres de ma bien-aimée, dont j'éprouve dans la bouche le gout, amer ». (Nu, p. 293—294)

Scanned with OKEN Scanner

5. « *En définitive, je suis un homme fait de vides. Maintenant, en cette fin de vieux cycle, je ne suis même plus un problème pour les autres. Mon cas est résolu par les autres et passé aux archives. Je ne suis plus un problème que pour moi, mais un problème d'autant plus grave.*

Je vieillirai, tout en vides pétrifiés. Mes richesses sont les misères d'une adolescence torturée et mendiante. Je n'ai rien appris, je ne sais rien. Je n'ai mis à profit aucune expérience, on ne m'a donné aucune réponse. Je commence à passer, du vide entre les mains. Je jette un regard en arrière. Je n'ai rien à tirer de moi. » (Lettres de Paris, *Viața românească* nr. 12, dec. 1939)

6. « *(. . .) Je ne suis pas un opiniâtre, je ne termine rien. Je suis l'homme des commencements. Je n'ai aucun enthousiasme soutenu qui puisse renaître par ses propres forces. (. . .) Je n'ai aucune passion, aucune obsession, en dehors de moi: moi, qui me suis à moi-même et gloire, et joie, et souffrance, et vie, et mort !*

Je me propose de me dévouer entièrement à une idée. De me laisser enterrer dans des lettres. (. . .) Je dois tout risquer sur une carte. Ce n'est qu'en risquant tout que je peux tout gagner.

Mais je suis peureux, mais je suis hésitant. Je n'ai que des attitudes doubles.

Je ne peux me dévouer. C'est là ma grande tragédie: je ne peux me dévouer. Je me place au centre de l'intérêt, des préoccupations. Je ne peux me transcender. Je ne peux me quitter, m'oublier, me mettre à l'écart. » (*Nu*, p. 78)

7. *La gratuité ne peut être que le fait des puissants. Mais les puissants n'existent pas. Il n'existe donc pas de gratuité (raisonnement correct). Ce qui signifie que si j'ai confiance en Dieu c'est toujours par faiblesse. (. . .)*

Si j'avais tous les succès du monde. Si j'étais l'astre brillant de la pensée littéraire cosmique. Si ma bien-aimée m'aimait d'un amour égal jusqu'à la fin de la vie, je serais tout aussi malheureux. Et je le sais très bien.

Cela ne m'empêche pas de vouloir les succès du monde etc. (. . .) Mais alors pourquoi ai-je si peur, grand Dieu, pourquoi ai-je peur de la mort tous les jours, toutes les nuits, dans tous les coins? Pourquoi ai-je les os, et les dents, et la chair qui tremblent? Pourquoi fuir comme un égaré? Pourquoi me sentir glacé avec rire, pleurs et hocquet devant cette horreur plus haut que le rire, plus haut que les pleurs, plus haut que le hocquet? La mort, c'est moi. La vie est un provisoire. La mort me rend définitif. C'est moi, la mort. Pourquoi avoir peur de moi, de ce qui m'essentialise?

Je fais mal de parler de tout ceci, je n'en dormirai pas la nuit. Et puis, je suis superstitieux. (. . .)

O ! Grand Dieu ! Ma part de Paradis ! Ai-je irrémédiablement perdu ma part de Paradis? Grand Dieu, je ne voudrais pas être melodramatique et je ne voudrais pas que tu croies que je veux obtenir, par opposition des contraires, un effet de style romantique (. . .). Mais je t'aime de quelque part, un de ces jours. De quels mondes le souvenir me torture-t-il? Il me torture ! Ne vois-tu pas que je me roule à terre? Que j'étends des mains aveugles? Que je suis des chemins fermés, des chemins qui tournent en rond? Que je n'ai la force de suivre aucun chemin?

Ma part de Paradis, je ne veux la donner à personne. Je veux y aller, avec ma bien-aimée. (*Nu*, p. 226—229)

8. « *Je refuse de me dévouer intégralement, de trahir ma soif d'infini pour toutes ces choses qui ont pour essence le limité et l'éphémère. Que puis-je devenir en faisant de la littérature? Dans le cas le plus heureux, Shakespeare, Cervantes, Euripide ou Dante? Ce n'est pas suffisant, messieurs, c'est évident. Si je savais que ma mémoire doit éternel-*

Scanned with OKEN Scanner

lement durer, j'accepterais moins difficilement ma fin corporelle. Mais les hommes ne penseront plus à moi, à tous les instants de leur vie et je serai oublié avec l'anéantissement de cette civilisation et le refroidissement de notre planète.
(Nu, p. 297)

9. « *(. . .On ne peut se retirer en soi que de façon douloureuse, par ratage, orgueil, humiliation etc. N'étant pas reçu par le monde ou ne pouvant se consacrer à lui, on se console, comme on peut, en soi-même, avec soi-même. Mais sentir que cela se fait avec douleur, avec drame. Les succès personnels, par exemple, ne sauraient être qu'un misérable palliatif. On les recherche en l'absence d'autre chose. Ne pouvant participer au drame du monde, on fait de soi un drame du monde).* » (Lettres de Paris, Viața românească nr. 12, dec. 1939)

10. *Plonger de façon foudroyante, dans le non-sens des choses. S'habituer à y rester. Par delà leur sens, avec lequel nous nous sommes familiarisés, il y a un profond non-sens des choses. C'est à dire que leurs sens historiques, humains se perdent en cours de route, se dissolvent. En fait, ce qu'il faut, c'est isoler la chose; le sens habituel des choses, ce sont les autres choses qui nous le donnent, leur marche, leur chute, leur engloutissement; nous mettons les choses en liaison avec leur marche et c'est elle qui nous les explique. Leur marche les sépare; les vole.*

Nous isolons une chose, nous tendons à la lier au moyen de ses liens de l'autre côté, qui défigurent les sens habituels, superficiels. Nous pouvons réaliser le lien, mais nous pouvons nous tenir là où le lien fait défaut (son absence, un appel, est une présence) et où les sens actuels se dissolvent. Au bord. » (Pages détachées d'un journal, Universul literar, *4 mai 1940)*

11. « *Tous les problèmes sont également importants, également non-importants, également faux. Tout comme je n'ai aucun motif définitif, irrémédiable, d'espérer, je n'en ai aucun de désespérer. Le désespoir est tout aussi absurde que l'espoir* ». *(Nu, p. 302)*

Traduit du roumain par Serge Levesco

Scanned with OKEN Scanner

CARNET

În dialog cu literaturile lumii—revista chineză SHIJIE WENXUE

Reapariția în China a revistei « Literatura mondială », în octombrie 1978, după o întrerupere de 12 ani (între 1953 și 1966 publicația a apărut sub titlul « Traduceri »), răspunde dorinței cititorului chinez de a cunoaște cele mai semnificative momente și opere din cultura și spiritualitatea omenirii; ea se înscrie în larga mișcare, inițiată în ultimii ani, de traducere și studiere a literaturii universale clasice și contemporane. Amintim că în vederea lărgirii posibilităților de cunoaștere a literaturilor lumii, pe lîngă numeroasele traduceri de opere integrale și pe lîngă revista de care ne ocupăm, nu demult s-au înființat Asociația de literatură străină, precum și revista « Studii de literatură străină », editată de Cercul de literatură străină din provincia Hubei.

În articolul-program publicat în primul număr al acestei serii noi din revista « Literatura mondială », redactorul șef, poetul și traducătorul Feng Zhi, analizează contextul politic propice în care reapare publicația și îi schițează liniile directoare. Feng Zhi vorbește despre necesitatea cunoașterii literaturii celor mai diverse zone geografice ale lumii, despre eficiența rezultată din influența reciprocă a diferitelor culturi, despre un spirit propriu epocii de azi care implică interferența și dialogul între culturi. El observă că închiderea orizontului cultural poate prilejui « o stagnare și o veștejire » a propriei literaturi. Problema influenței literare nu e văzută în termeni de « modă » sau « model », ci ca un *reper mobil* de care orice creator are nevoie.

Primele numere sînt de altfel semnificative pentru larga deschidere a revistei. Ele cuprind în primul rînd traduceri din cele mai variate genuri, stiluri și tehnici literare; apoi studii, comentarii, note referitoare la mișcarea literar artistică mondială. Aria geografică a autorilor traduși e vastă, remarcîndu-se o sete de a cuprinde cît mai mult, atît din literatura contemporană, cît și din cea clasică. Întîlnim traduceri din literatura coreeană, indiană, arabă, rusă, americană, peruană, franceză, engleză, germană.

E de remarcat și interesul pentru cultura română. În numărul 2 din 1978 e publicată traducerea povestirii *Convoiul de noapte* de Aurel Mihale (versiunea chineză de Lu Xianggan). Revista inserează apoi cîteva note despre traducerile din Lu Xun în România; coperta I reproduce o gravură, « România », de G. Boțan.

Un spațiu amplu e rezervat literaturii române și în numărul 4 din august 1979. Revista se deschide cu un grupaj de poezii din cinci poeți români, în traducerea lui Feng Zhichen. Apar astfel, în chineză, *Lucrătorul* de Lucian Blaga, *Poem* de Tiberiu Utan, *Cartea* de Ion Horea, *Cîntec de august* de Anghel Dumbrăveanu și *Umbra* de Marin Sorescu. În același număr, Li Jiayu traduce piesa *Sfîntul Mitică Blajinul* de Aurel Baranga. Textele sînt însoțite de scurte prezentări ale vieții și operei autorilor. Semnalăm în mod deosebit reușita traducerilor, precizia și suplețea lor, soluțiile inspirate. Tălmăcirile din Blaga și din ceilalți poeți — în ciuda problemelor pe care le suscită traducerea poeziei în genere — ne par foarte apropiate de textul și spiritul originalului.

Grafica revistei trimite, și de această dată, la spațiul cultural românesc. O imagine a *Domnișoarei Pagany* de Brâncuși înnobilează coperta IV.

Revenind la multiplele preocupări ale publicației, constatăm un interes deosebit pentru secolul XX, epocă spre care se îndreaptă cu predilecție revista. În

Scanned with OKEN Scanner

numărul 2, din aprilie 1979, întîlnim fragmente din proza scriitorului american Isaac Bashevis Singer, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (trei povestiri transpuse în chineză de Dong Leshan, Zong Yun și Qiu Ke'an). Scriitoarea americană Joyce Carol Oats e prezentă cu două povestiri. Mai semnalăm piesa radiofonică *Ora de compunere*, a scriitorului vest-german Erwin Wickert, piesa *Sizwe Bansi a murit*, scrisă de Athol Fugard, John Kani și Winston Ntshona din Africa de Sud. În numărul 4 din august 1979, apare traducerea unui fragment din romanul *Mr. Sammler's Planet* de Saul Bellow, cu un studiu introductiv asupra autorului, semnat de Chen Kun. Revista publică și un fragment din *Julia*, proză a cunoscutei autoare dramatice americane Lillian Hellman (din care și « Secolul 20 » a oferit, nu de mult, cititorilor săi, un fragment). Poetul Bian Zhilin traduce un ciclu de poezii din Paul Valéry (printre care *Cimitirul marin* și *Vinul pierdut*). Tălmăcirile sînt însoțite de numeroase note de subsol, explicînd mecanismul metaforelor, structura discursului poetic, expresii, simboluri; deși e vorba de transpuneri dintr-un tezaur de experiență culturală, total deosebit de cel chinez, redările sînt luminoase, vădind, încă o dată, subtilitatea poetică a spiritului Chinei. Bian Zhilin își introduce traducerile printr-un studiu intitulat *Considerații pe marginea a patru poezii de Paul Valéry*, în care combate cu suplețe abordarea mioapă, conjuncturală, a dialecticii dintre formă-conținut; el subliniază valoarea influențelor literare în spiritul unei « sensibilități moderne » (« xiandai ganyingxing »), aptă să ducă la interferențe rodnice de structură și fond, indiferent de zone geografice.

Fiecare număr al revistei rezervă spațiu unor studii bine documentate și sistematizate despre momente de referință în literatura lumii. În numărul 2, din noiembrie 1978, Zhu Jiang publică un eseu despre *Critica teatrului absurdului*. Argumentul este însoțit de piesa *Birthday Party* a dramaturgului englez Harold Pinter în traducere chineză. (Interesantă, în articol, e adaptarea unor termeni literari europeni la specificul limbii chineze. Avînd în vedere reacția idiomatică la neologisme, termenii critici sînt redați, conform logicii limbii, prin « deconstrucția semantică ». De exemplu, echivalentul termenului « teatrul absurdului » este « huangdanpai xiju » și ar însemna « teatrul grupării născută-n pustiu »). În numărul 2 din 1979, Yuan Kejia semnează studiul *Privire asupra teoriei literaturii structuraliste*. Asemenea articole, ca și cele însoțind lucrările autorilor traduși, sînt o mărturie a intențiilor revistei de a se păstra deschisă spre cele mai variate preocupări și tehnici artistice spre literatura cu tendințe înnoitoare. Ar mai fi de semnalat faptul că ele nu impun cititorului judecăți arbitrare sau unilaterale, ci îl informează fără patimă, în spirit obiectiv.

Vie, dinamică, impresionantă prin cantitatea de informație de ultimă oră, este și rubrica *Mișcarea literar-artistică mondială*, consemnînd evenimente literar-artistice de pe toate meridianele globului, de pildă apariții de cărți noi, traduceri, aniversări, premii literare.

Privită în ansamblu, apreciindu-i și grafica — reproduceri de opere de artă și ilustrații expresive, selecționate în general din publicații străine —, revista « Shijie wenxue » reușește să opereze o deschidere cuprinzătoare spre literatura clasică și contemporană mondială. Meritul ei constă în capacitatea de a oferi cititorului valoarea textului original, comentariile explicative fiind de cele mai multe ori scurte și concentrate, atît cît este necesar pentru înțelegerea unor aspecte particulare sau pentru clarificarea contextului care le-a inspirat.

Reînființată dintr-o necesitate culturală, revista « Shijie wenxue » se impune tot mai mult prin diversitatea preocupărilor și multitudinea formulelor literare pe care le propune cititorului, prin dorința de dialog cu literaturile lumii.

ALEXANDRINA ANDRU

Scanned with OKEN Scanner

Exhibition 6 *The Daily Telegraph, Tuesday, January 2, 1979*

TWO RUMANIANS ARE OUTSTANDING ARTISTS

By TERENCE MULLALY, in Paris

WORKS by two Rumanians, a painter and a sculptor, who are the most promising creative artists at work today, can at the moment be seen in an exhibition in Paris. It remains open until Feb. 4.

Beside including the work of these two richly talented, but as yet insufficiently appreciated artists, the exhibition, which is at the Centre Cultural du Marais, 26-28, Rue des Francs-Bourgeois, is of much interest.

It gives a fuller idea of the range of art in Rumania than did the exhibition of paintings held in London at Somerset

Concert

Wigmore Hall

Pears/Perahia

By PETER STADLEN

THE sublimating powers of musical interpretation could be studied in the course of a Schumann

Doi artişti români remarcabili

The Daily Telegraph *din 2 ianuarie 1979 publica, sub semnătura lui TERENCE MULLALY, următoarea corespondenţă din Paris:*

Lucrările a doi români — un pictor şi un sculptor — pe care îi consider printre cei mai promiţători creatori de artă ai acestui moment, pot fi văzute în cadrul unei expoziţii deschise la Paris, la Centre Culturel du Marais, 26—28, Rue des Francs-Bourgeois. Expoziţia, de mare interes în sine, rămîne remarcabilă pentru prezenţa acestor artişti extrem de înzestraţi, dar insuficient cunoscuţi pînă în prezent. Pentru cine doreşte să-şi facă o idee despre bogăţia artei din România, această expoziţie este şi mai grăitoare decît cea deschisă nu demult la Londra, în galeria de pictură de la Somerset House, cu prilejul vizitei Preşedintelui României în Anglia.

Expoziţia pariziană cuprinde picturi, sculpturi, ceramică, tapiserii, costume populare şi mostre de artă şi meşteşuguri ţărăneşti tradiţionale.

Scanned with OKEN Scanner

Gama ei, foarte largă, îmbrățișează pînă și preistoria, reprezentată aici printr-un vas neolitic de mari dimensiuni. Există deasemenea un memento despre moștenirea romană a României, sub forma unor mulaje după Columna lui Traian din Roma.

Dar interacțiunea românească dintre trecut și prezent apare demonstrată pe viu în lucrările unui sculptor ca Ovidiu Maitec. Încă din 1971, cînd a expus la Londra, Maitec mi s-a părut un artist remarcabil, dar această reîntîlnire cu operele sale m-a impresionat și mai mult încă.

De un deosebit interes mi se par paralelismele de simț lăuntric, observabile între lucrările sale și unele pilde de sculptură țărănească în lemn, datînd din secolul al XVIII-lea. Se vede că Maitec nu este numai moștenitorul lui Brâncuși, dar și continuatorul unor tradiții mai vechi.

Lucrările — de cele mai multe ori forme din lemn îmbinînd precizia execuției cu respectul față de calitățile organice ale materialului utilizat — sînt extrem de originale. Putem spune același lucru și cu privire la picturile lui Horia Bernea.

Horia Bernea este obsedat de un singur peisaj. Este vorba de un deal de formă curioasă, pe care artistul l-a pictat în mai multe rînduri, explorînd tonalitățile naturii și ale anotimpurilor.

Văzîndu-i lucrările la Pavilionul României de la Bienala venețiană din anul trecut, am avut sentimentul că Horia Bernea este un artist care îndreptățește așteptări înalte. Prezenta expoziție pariziană confirmă faptul că realizările lui sînt, de pe acum, impresionante.

Praemium Erasmianum '78

Cînd cortegiul de limuzine luxoase, trimise de Palatul regal din Amsterdam pentru a aduce de la hotel la locul festivității pe componenții celor patru ansambluri laureate, se opri pentru două-trei minute în dreptul fațadei principale a monumentalului palat baroc din Piața Dam, am crezut că prin această solemnă intrare vom pătrunde în incinta somptuosului edificiu. Faptul că în acel moment se derula — nu cu prea multă grabă și de altfel graba nu se prea lasă observată în Olanda — un covor roșu, mă întări în această credință. Nu avea să fie de loc așa. Mașinile se puseră din nou în mișcare, ocoliră palatul și se opriră pe latura opusă, prevăzută cu tot ce trebuie unei cinstite intrări de serviciu într-un muzeu: portar, garderobă și celelalte. Cîteva clipe mai tîrziu sosi la aceeași intrare un automobil Ford, din care descinseră, în modul cel mai puțin ceremonios cu putință, perechea regală a Olandei și alți membri ai familiei domnitoare. Atunci, pentru cine era covorul roșu? Punîndu-mi această naivă întrebare, întru care mă asemănam cu Puiul de elefant — cel din povestea lui Kipling, vrînd neapărat să știe « Ce mănîncă crocodilul la cină? » — (și după care Nina Cassian a scris una din capodoperele literaturii noastre de teatru pentru copii) — am aflat o mulțime de lucruri neașteptat de interesante: că, în cei douăzeci de ani de cînd a fost creat acest prestigios premiu, nu toate festivitățile de decernare avuseseră loc la Palatul regal, că nu toate fuseseră onorate de atît de înalte fețe cîte aveau să fie prezente aci, în această însorită zi de început de iunie și, în sfîrșit, că oaspeților Palatului, primarului Amsterdamului, miniștrilor, laureaților anteriori ai Premiului Erasm, ambasadorilor țărilor originare ai proaspeților laureați, altor persoane din cultura și arta olandeză și europeană, le era rezervată onoarea accesului pe covorul roșu . . .

Cu toți acești înalți oaspeți aveam să ne întîlnim peste cîteva minute într-o ma-

Scanned with OKEN Scanner

jestuoasă sală a palatului, în așa numita « Burgerzaal », unde urma să fim martori ai celei de-a 21-a solemnități de decernare a Premiului Erasm.

Instituit în anul 1958 și atribuit anual unor persoane sau instituții care — așa cum glăsuiește statutul — « au adus contribuții deosebit de importante la cultura europeană », Premiul Erasm a fost acordat pînă acum unor eminente personalități ale artei și culturii de pe continentul nostru. În această listă strălucesc numele pictorilor Marc Chagall și Oskar Kokoschka, ale cineaștilor Charlie Chaplin și Ingmar Bergman, ale istoricilor de artă René Huyghe și Sir Herbert Read, al sculptorului Henry Moore, al compozitorului Olivier Messiaen, al cunoscutului cercetător al psihologiei infantile Jean Piaget, al scriitorului și antropologului Claude Lévi-Strauss, membru al Academiei Franceze, al renumitului coregraf Maurice Béjart, ale unor reprezentanți de prim rang ai științelor sociale, filozofiei, arhitecturii contemporane.

Pentru anul 1978, conducerea Fundației « Praemium Erasmianum » — creată din inițiativa și desfășurîndu-și activitatea sub patronajul Prințului Țărilor de Jos — după ce, cum am fost informați, a consultat un cerc larg de specialiști, a decis să acorde premiul în domeniul teatrului — lista despre care s-a vorbit mai sus nu cuprinde, în adevăr, nici un nume de pe acest tărîm al creației — și anume teatrului de marionete. Sursele cercetate au recomandat, iar Consiliul de conducere al Fundației a desemnat ca laureați ai Premiului Erasm pe 1978, Compania franceză Yves Joly — bucureștenii au avut posibilitatea de a o vedea prezentîndu-și sclipitorul program în 1958 și în 1965, cu prilejul acelor reprezentative festivaluri internaționale ale teatrelor de păpuși pe care le-a găzduit capitala României —, teatrul bucureștean « Țăndărică », teatrul sicilian tradițional, condus de frații Di Napoli din Catania, și vestita trupă multinațională « Bread and Puppet » — cu un repertoriu mereu inspirat din actualitatea politică și socială — al cărei conducător-animator e vest-germanul Peter Schumann.

Nu încape îndoială că hotărîrea a provocat, odată cu varii sentimente, și pe acela al surprizei că Premiul a fost decernat unui univers de preocupări pe care, în trecutul mai îndepărtat ori mai apropiat, principii lumii nu l-au prea băgat în seamă, decît, mai adesea, spre a-l prigoni. E ușor de observat apoi că laureații lui Erasm'78 n-au fost aleși după un criteriu unic. Spre cinstea areopagului care a decis atribuirea, el a dovedit a cunoaște multitudinea de direcții, mijloace și țeluri ce se manifestă în teatrul de păpuși contemporan și a recunoaște ca valabilă tocmai o asemenea diversitate. Așa stînd lucrurile, putem crede că alegerea s-ar fi putut opri și la alte ansambluri, după cum ar fi putut ocoli pe unul sau pe altul dintre cele ce-au « urcat pe podium ». Aș îndrăzni să afirm că întreaga existență de pînă azi a celor patru formații premiate a iradiat cu vigoare și statornicie sinceritatea și fermitatea încrederii și devoțiunii lor, a animatorilor lor în primul rînd, în valabilitatea idealului artistic pe care-l nutresc și-l exprimă. Să fi fost acesta numitorul comun al selecției? Fapt este, și semnificația lui prezintă în ochii noștri importanța maximă, că teatrul de păpuși, ca domeniu distinct al artei spectacolului, a beneficiat în anul de grație 1978 de cea mai înaltă cinstire ce i-a fost cîndva hărăzită pe plan internațional.

Confortabil așezați în marea sală de festivități, două duzini de români prezenți, printre cei aproape patru sute de invitați din Olanda și din multe țări europene, sînt sensibili la o atenție particulară a protocolului față de țara noastră: în dreapta reginei Iuliana stă directoarea teatrului « Țăndărică », regizoarea Margareta Niculescu, apoi ambasadorul României la Haga. Ascultăm rînd pe rînd discursul domnului Dr. G. van derWal, președintele Fundației, și lectura textului deciziei de acordare a Premiului, redactată în latina medievală, în care marele filozof umanist Desiderius

Scanned with OKEN Scanner

Erasmus Roterodamus și-a scris opera. Dar în afara cîtorva fraze din discursul președintelui Fundației, rostite în olandeză, și a acestei lecturi, întreaga solemnitate se desfășoară în limba franceză.

În decizia, pe care o citește directorul Fundației, istoricul de artă H.R. Hoetink, se spune că teatrul « Țăndărică », sub conducerea Margaretei Niculescu, a dezvoltat *« noi forme de expresie, care au influențat favorabil teatrul european de marionete »*.

În continuare, în calitatea sa de regent al Fundației, Prințul Țărilor de Jos a făcut un amplu elogiu al fiecăruia din ansamblurile laureate. *« Teatrul dumneavoastră — a spus el adresîndu-se colectivului teatrului « Țăndărică » — nu pierde nici un prilej pentru a înnoi mijloacele în vederea lărgirii ariei teatrului de păpuși iar pe de altă parte manifestă respect pentru valorile trecutului. Teatrul « Țăndărică » este cel mai frumos, cel mai uimitor exemplu de creativitate și ingeniozitate tehnică. »*

Prințul Bernhard a înmînat apoi fiecărui conducător artistic diploma de laureat al Premiului Erasm și cîte un imens buchet de flori.

A luat apoi cuvîntul — desemnată fiind deopotrivă de gazde și confrați — regizoarea Margareta Niculescu, care, în numele celor patru companii laureate, a mulțumit Fundației pentru marea cinste ce i se face teatrului de păpuși. *« Decernați anul acesta Premiul Erasm — a spus ea — unui univers al visului, al poeziei, cîteodată al miracolului, în care-și au locul deopotrivă lirismul și sarcasmul, poezia suavă și bastonada, veselia și asprimea luptei, pentru a nu înceta să exprime frumusețea și înțelepciunea omului, să omagieze umanitatea, să celebreze spiritul și fantezia care-i sînt proprii omului. »*

Aplauzele îndelungi ale asistenței s-au topit treptat într-o pauză consacrată imortalizării cinematografice, fotografice și radiofonice a momentului. În cursul acesteia aveau să fie realizate și acele fotografii oficiale, în care regina și ceilalți membri ai familiei regale olandeze apar înconjurați de artiștii laureați, fotografii publicate în întreaga presă a zilei următoare.

Pauza a fost urmată de prezentarea spectacolelor laureaților, desfășurate, conform unei ingenioase idei a organizatorilor, în două alte săli ale palatului. Am avut privilegiul spectacolului pe care-l oferea bucuria nestăpînită a numeroși adulți, provocată de « Teatrul de hîrtie » al lui Yves Joly sau de comicele pățanii ale lui Don Cristobal din programul prezentat de teatrul « Țăndărică ». A fost o ilustrare cît se poate de grăitoare a opiniei că teatrul de păpuși poate comunica cu o dimensiune consubstanțială a mai fiecăruia dintre noi, la orice vîrstă.

O mare reuniune artistică, desfășurată seara la Teatrul Tineretului din Amsterdam, venea să încheie această zi glorioasă. Printre valoroșii artiști olandezi din programul serii, nu pot omite spiritualul spectacol de marionete al lui Art și Henk Boerwinkel și — alt semn de prețuire pentru țara noastră — impecabila interpretare dată de un taraf olandez unui mare număr de cîntece populare românești.

În ilustra listă a laureaților Premiului Erasm figurează de aci încolo și numele teatrului « Țăndărică », un nume și o vrednicie care fac mai mult decît se poate bănui pentru afirmarea în lume a valorilor românești.

RADU VALTER

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ"

Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

100024112606475

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 7

43 804

Scanned with OKEN Scanner